Teatro Dialético

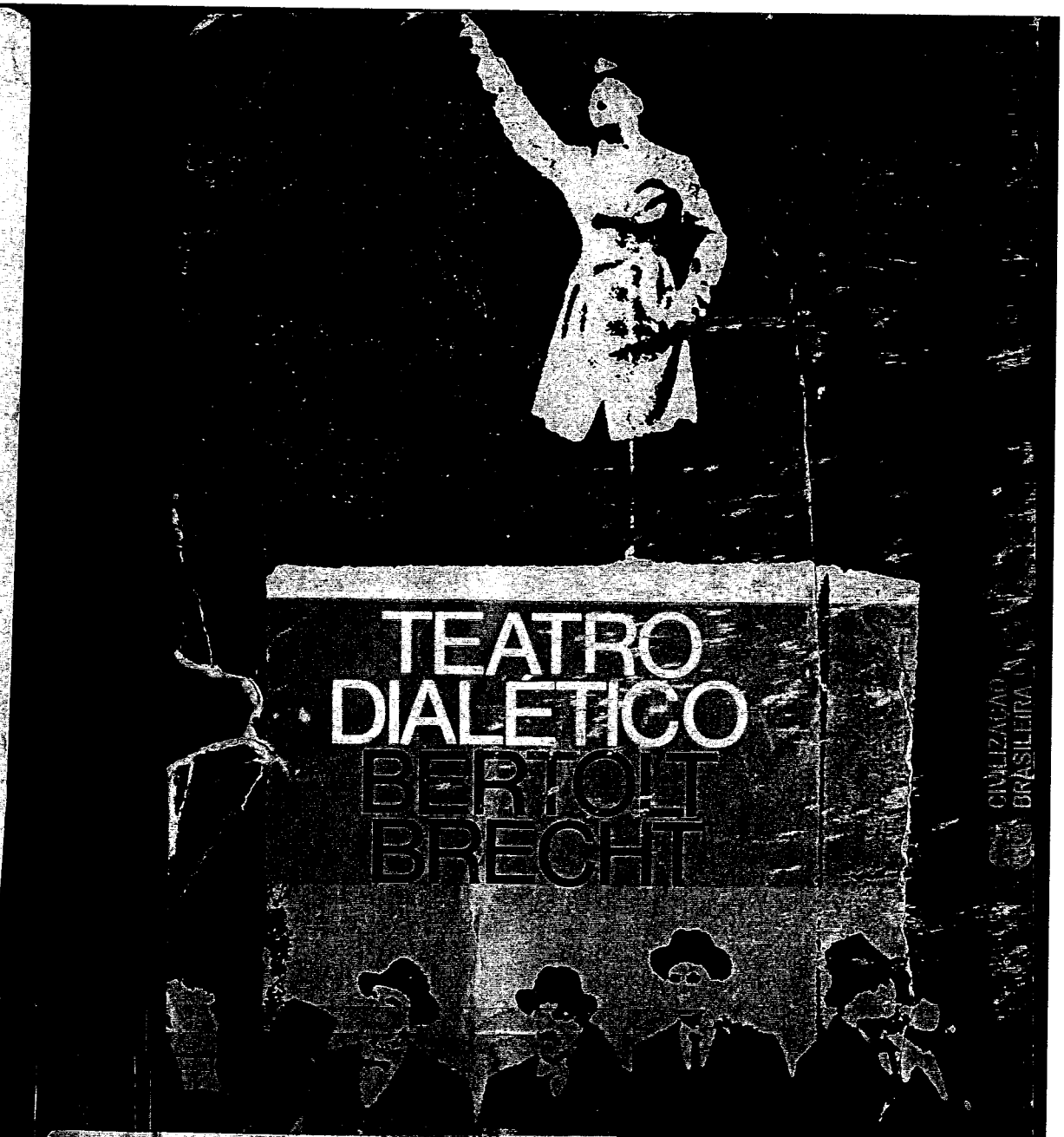
reúne uma série de estudos teóricos escritos por

BERTOLT BRECHT

com o objetivo de dar ao teatro, como texto e como espetáculo, uma nova dimensão.

Nesta coletânea são encontrados os ensaios mais sugestivos e intelectualmente estimulantes do famoso teatrólogo e encenador alemão — ensaios que contribuirão, certamente, não só para o melhor entendimento do ideário brechtiano mas também para a justa apreciação de sua obra inovadora.

MAIS UM LANÇAMENTO DE CATEGORIA DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA



792.01
B829t
=690
Ex.5

N.Cham. 792.01 B829t =690
Autor: Brecht, Bertolt, 1898-1956
Título: Teatro dialetico : Ensaios .
10053424 Ac. 165313

PODE O TEATRO TRANSFORMAR O MUNDO?

"Os filósofos até então apenas interpretaram o mundo; trata-se agora de transformá-lo". Isto escreveu Karl Marx, em sua famosa tese sôbre Feuerbach, postulando para a Filosofia uma atitude nova. Um século depois, outro alemão, Bertolt Brecht — e não por acaso — proporia algo semelhante para o Teatro: não apenas a *purificação* pela catarse aristotélica, mas a *transformação* pela consciência. Sôbre êle diria Lukács: "Sua intenção profunda é transformar as massas, os espectadores de suas peças. Quando êles se retirarem do teatro deverão ter sido não sòmente sacudidos, mas transformados".

O estranho é ter Brecht chegado a essa conclusão não só pela assimilação e pela *praxis* marxista, mas principalmente pela constatação de têrmos aportado ao século do homem científico, que impõe à arte objetivos imanentes ao progresso da humanidade. Estranho, repito, porque confere ao Teatro uma responsabilidade e um poder insuspeitados, justamente num mundo extasiado e tiranizado pela técnica. "O nosso mundo atual já não se ajusta ao drama, então o drama já não se ajusta ao mundo", verifica êle. E propõe-se à tarefa gigantesca de ajustar o Teatro ao mundo, dando-lhe a dimensão do nosso tempo. O que não basta. O Teatro deve ajustar-se ao mundo e estar apto a reproduzi-lo, mas é preciso também que seja capaz de atuar concretamente sôbre êle. E como o mundo atual "só pode ser compreendido como um

TEATRO DIALÉTICO

COLEÇÃO
TEATRO HOJE
Direção de
Dias Gomes
Série Teoria e História
Volume 8

VOLUMES PUBLICADOS
Série Autores Nacionais
Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar — SE CORRER O BICHO PEGA, SE FICAR O BICHO COME
Flávio Rangel e Millôr Fernandes — LIBERDADE, LIBERDADE (2ª edição)
Dias Gomes — O SANTO INQUÉRITO
Dias Gomes — O PAGADOR DE PROMESSAS (3.ª edição)

Série Autores Estrangeiros
Bertolt Brecht — O SR. PUNTILA E SEU CRIADO MATTI, trad. de Millôr Fernandes
Sófocles — ÉDIPO REI — trad. de Mário da Gama Kury
Paolo Chiarini — BERTOLT BRECHT

Próximos lançamentos:
Bertolt Brecht — GALILEU GALILEI, trad. de Roberto Schwarz
Bertolt Brecht — A ALMA BOA DE SET-SUAN, trad. de Geir Campos e Antônio Bulhões
Erwin Piscator — TEATRO POLÍTICO

BERTOLT BRECHT

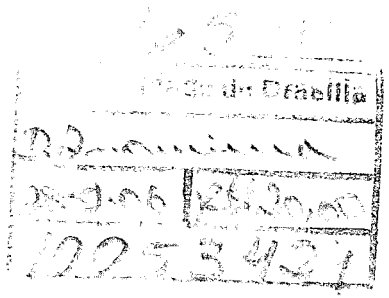
Teatro Dialético

ENSAIOS

Seleção e introdução
LUIZ CARLOS MACIEL

João Batista
Julho/70

civilização
brasileira



desenho de capa:
MARIUS LAURITZEN BERN

A edição brasileira desta obra foi autorizada pela *Portugália Editôra* que detém os seus direitos de publicação em língua portuguêsa mediante contrato com a *Suhrkamp Verlag*.

A propriedade das traduções insertas nesta obra pertence à
EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S. A.
Rua 7 de Setembro, 97
RIO DE JANEIRO

1967

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Indice

Introdução 1
Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade 19

1. EM BUSCA DO CONHECIMENTO
Devemos Abolir a Estética? 37
O Teatro Épico e Suas Dificuldades 40
Diálogo Sôbre a Arte de Representar 42
O Assunto e a Forma 46
Sôbre o Teatro de Todos os Dias 49
Notas Sôbre *Mahagonny* 54
Notas Sôbre a *Ópera dos Três Vinténs* 66
A Música-*Gestus* 77
O Uso da Música no Teatro Épico 81

2. CONHECIMENTO CONTRA DIVERSÃO
Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico 93
O Efeito de Distanciamento nos Atôres Chineses 104
O Popular e o Realista 115
O Teatro Experimental 123
Cena de Rua — Modêlo de uma Cena de Teatro Épico 141
As Peças Populares 153
Uma Nova Técnica de Representação 160

3. Conhecimento Como Diversão
Pequeno Organon Para o Teatro 181
Da Livre Utilização de um Modêlo 220
A Composição de um Personagem:
O Galileu de Laughton 230
Estudo da Primeira Cena do *Coriolano*
de Shakespeare 239
Conteúdo Nôvo — Forma Nova 257
Política Cultural e a Academia de Artes 264
Intimidação Pelos Clássicos 269
Revendo Minhas Primeiras Peças 272
O Estilo de Interpretação do Berliner Ensemble 279
O Mundo Atual Pode Ser Reproduzido Pelo Teatro? 281

Introdução

Luiz Carlos Maciel

Bertolt Brecht nasceu a 10 de fevereiro de 1898 em Augsburgo, na Alemanha. Em 1914, com 16 anos de idade, tinha seu primeiro trabalho, um conto, publicado pelo *Augsburger Neueste Nachrichten*. Estudou medicina e ciências naturais na Universidade de Munich, fêz o serviço militar como atendente médico e se interessou cada vez mais pelo teatro. Em 1918, com 20 anos, escreveu sua primeira peça, *Baal*, história de um poeta vagabundo e amoral. Tornou-se, em seguida, crítico teatral do *Der Volkswille*, de sua cidade natal e um *dramaturg*, isto é, uma espécie de consultor literário, do teatro Munich Kammerspiele É em Munich que vê os primeiros espetáculos de suas peças: *Tambores na Noite*, em 1922, *Baal*, em 1923, e *Eduardo II*, em 1924. O jovem Brecht ainda casa, divorcia-se cinco anos depois e, em 1924, estabelece-se em Berlim.

Na capital, êle se dedica ao estudo do marxismo e conhece o teatro político de Erwin Piscator. Em 1926, estréia sua comédia *Um Homem É um Homem,* obra de transição entre o expressionismo das primeiras peças e o estilo tìpicamente brechtiano que começa a desenvolver. No ano seguinte, escreve e apresenta no Festival de Baden-Baden a primeira versão de *Mahagonny,* com música de Kurt Weil. O ano seguinte é o de *Schweik,* adaptado em colaboração com Gasbarra e Leo Lania e produzido por Pisçator. Em agôsto, estréia a *Ópera dos Três Vinténs* no Theater am Schiffbauerdamm, e casa com Helene Weigel. Em 1929, volta ao Festival de Baden-Baden com *O Vôo de Lindberg* e *As Peças Didáticas de Baden*. Tôda essa época é assinalada pela rejeição teórica à arte, pela recusa do divertimento e pela preocupação didática em sentido estreito.

Em 1930, estréia a versão definitiva da *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* e processa os produtores da versão cinematográfica de *A Ópera dos Três Vinténs,* dirigida por Pabst. Em dezembro, estréia *Medida por Medida*. 1932, ano da estréia de *A Mãe,* adaptado de Górki, é também o ano da ascensão do nazismo. O filme *Kuhle Wampe,* por êle escrito e dirigido por Slatan Dudow, é proibido. A 28 de fevereiro do ano seguinte, abandona a Alemanha que caía nas garras do nazismo. Viaja para a Áustria, Suíça e França. Em junho, apresenta *Os Sete Pecados Capitais* no Teatro dos Champs-Elysées, em Paris. Depois, instala-se na Dinamarca. Em 1935, participa do Congresso Internacional dos Escritores em Paris e, em novembro, visita New York onde assiste o espetáculo de *A Mãe,* produzido pelo Theatre Union. Em 1936, torna-se um dos editôres da revista *Das Wort,* publicada por intelectuais alemães refugiados em Moscou e estréia sua peça *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas* em Copenhage. Nos anos seguintes, continua a viajar pela Europa. Em 1937, apresenta em Paris sua peça "aristotélica" *Os Fuzis da Senhora Carrar;* em 1938, sete cenas de *Terror e Miséria do III Reich*. Tôda essa fase da vida de Brecht é marcada por sua luta contra o nazismo e o fascismo. Viaja, então, à Dinamarca, Suécia, Finlândia e Suíça. Em 1940, apresenta sua peça *Mãe Coragem* em Zurich. Em 1941, parte para os EUA instalando-se na Califórnia, onde tentaria ganhar a vida escrevendo argumentos cinematográficos para Hollywood.

Nos EUA, assistiu vários espetáculos com seus textos de *Terror e Miséria do III Reich,* e dirigiu, em 1947, em colaboração com Joseph Losey, a montagem de sua peça *A Vida de Galileu,* com Charles Laughton no papel-título. Em outubro do mesmo ano, é intimado a comparecer e depor perante o Comitê de Atividades Antiamericanas, em Washington. A guerra fria começara e o maccarthismo já estendia suas garras sôbre os EUA. Em novembro, deixa os EUA e volta à Europa, estabelecendo-se novamente na Suíça, onde escreve o seu *Pequeno Organon Para o Teatro,* monta uma adaptação da *Antígona,* de Sófocles e estréia sua comédia *O Sr. Puntila e Seu Criado Matti*. Em 1949, convidado pelo govêrno da República Democrática Alemã, instala-se em Berlim Oriental para fundar e dirigir o conjunto do Berliner Ensemble, companhia teatral inteiramente sustentada pelo Estado. A 8 de novembro daquele ano, o Berliner Ensemble, com Brecht, Helene Weigel e muitos outros de seus colaboradores de antes da guerra, estréia com um espetáculo do *Sr. Puntila*. Daí por diante todo trabalho teórico de Brecht toma como ponto de partida o seu trabalho prático no Berliner Ensemble. Até 1956, realiza uma série de espetáculos com suas peças mais importantes, adquire notoriedade mundial apresentando-se no Festival do Teatro das Nações em Paris e recebe, em 1955, o Prêmio Stalin, em Moscou.

Brecht morreu a 14 de agôsto de 1956, de trombose coronária.

II

O que significam as teorias de Bertolt Brecht, hoje, mais de dez anos depois de sua morte? Para os homens de teatro, apontam algo sôbre o futuro de sua arte. O teatro no século XX, reduzido como o resto a uma mercadoria pelo amadurecimento corruptor da sociedade capitalista, desceu a uma cotação extremamente baixa no mercado. No tempo da indústria, da produção em série e da destruição da venerável instituição do original artístico único, o teatro só poderia estar irremediàvelmente condenado a ser a diversão de esnobes,

homossexuais esquizofrênicos, nefelibatas intelectualizados e outros neuróticos ou o desfastio da ordem estabelecida através de seus burgueses bem-pensantes e metidos a sensíveis. A idade da indústria destruiu a aura da obra de arte, como explica Walter Benjamim. E o teatro vivo, o do espetáculo feito da carne e dos ossos dos atôres, parece não poder viver sem ela. À literatura imprime-se. À música põe-se em discos. À pintura reproduz-se nos luxuosos livros de arte. Mesmo a escultura pode ser fotografada de vários ângulos e muitos hão de preferir até mesmo um Calder estático, em papel *couché*, ao original decepcionante, reduzido a uma série de pedaços de lata e de cordão mal iluminados. O teatro não. O espetáculo que pode ser enlatado é o cinema. O que pode, além de enlatado, ser entregue a domicílio com eficiência perfeita é a televisão. O palco é assunto de quem não tem mais nada a fazer. Nunca, como em nosso tempo, o teatro foi, como diz Albert Camus, a arte do efêmero, do provisório e do contingente: isto é, a arte absurda do homem absurdo.

O livro impresso, o disco, a reprodução em papel *couché*, a tela grande do cinema e a pequena televisão são produtos industrializados de venda segura porque não passam de substitutos mais ou menos eficientes para os entorpecentes ilegais. Essa é a grande descoberta de Brecht, a que lhe abriu as portas para a larga estrada de um teatro do futuro. O teatro que conheceu, o teatro burguês, também é — como êle percebeu — um substituto para o entorpecente. Sua missão como pensador foi a de arrancar o teatro dessa condição e restituir-lhe um sentido efetivo. Sua missão como artista, a de fazer uma realidade dessa idéia. Desde que o teatro, comparado com os outros, é um entorpecente fraco, cumpre descobrir sua fôrça no exercício de outra função.

Bertolt Brecht, por isso, representa mais do que qualquer outro artista ou pensador de nosso tempo, o aguçamento da consciência antilúdica, não só do teatro, mas de tôda a arte contemporânea. Outros, certamente, o precederam nessa tarefa. Bernard Shaw, por exemplo, passou os quase cem anos de sua vida procurando fazer do teatro um meio de propaganda do pensamento de um homem para roubá-lo da esfera do entretenimento inconseqüente. Mas foi Brecht quem mais resolutamente resolveu negar ao homem contemporâneo a redução de suas horas de lazer ao consumo de bombons

de luxo. Repugna-lhe o vazio, a inconseqüência e a inutilidade. Repugna-lhe ver a arte que escolheu, o teatro, submersa nessas categorias. Provàvelmente, todos os artistas sérios de teatro, em nosso tempo, atravessaram a mesma experiência. Mas confiaram demasiado na proteção dos deuses: acreditaram, no recesso de um orgulho inconsciente, que sua privilegiada condição de artistas os imaculava da sujeira do mundo. Uma secreta esperança prometia, para mais cedo ou mais tarde, um ajuste de contas para o triunfo de sua honestidade e de seus esforços. Jamais confiou nos deuses nem quis esperar de um futuro obscuro a salvação do teatro. Abriu a luta na frente mais difícil: a da prática, a do teatro vivo e carnal, o que assistimos todos os dias. À estética marxista afirma que a arte é uma forma de conhecimento. Êle não se contentou em aceitar a afirmação. Quis prová-la. E a prática era o seu critério.

Nessa luta surgiu o dramaturgo mais importante do século XX, fato suficientemente conhecido para ser repisado. Surgiu também um *metteur-en-scène* a inventar a forma cênica própria de sua dramaturgia e evitar que ela fôsse assimilada e aviltada pela máquina de ilusões do teatro burguês. Sua pena escrevia para o palco e êle próprio tomava a iniciativa de completar com os atôres, os figurinos, os cenários e a iluminação, a obra de arte que começara no papel. Mais uma vez suspeitando dos deuses, confiou no esfôrço humano. Seu objetivo era superar a aparente inutilidade do teatro: a função, a utilidade, o resultado prático eram os critérios fundamentais que orientaram seu espírito. Sabia que, para provar a excelência de um bôlo, é necessário comê-lo. Fazer um teatro que retomasse, na plenitude, a sua função social, um teatro útil e conseqüente, era tarefa de um homem de teatro que arregaçasse as mangas sôbre as tábuas do palco, não de um autor ou teórico de gabinete. Foi o que êle fêz.

Cuidou de teorizar suas experiências. Essa teoria nunca foi um *a priori* arbitrário, puramente intelectual, mas era desenvolvida à medida em que se cumpria sua atividade prática. Não é formada por princípios abstratos, deduzidos simplesmente da sua posição filosófica. É, ao contrário, o resultado teórico de uma intensa experiência concreta que se estendeu por cêrca de trinta anos. Ao lado dos filósofos, encarregados de sistematizarem estéticas genéricas a serviço

Universidade de Brasília
BIBLIOTECA

da precisão da crítica e da assimilação mais completa de todos os consumidores das obras de arte, muitos criadores sempre se preocuparam em formular conceitualmente suas poéticas particulares de criação. A poética de Brecht — que sirva o têrmo — adquire sua importância particular na medida em que não só ilumina a sua dramaturgia e seu estilo de encenação, como também diagnostica, de uma maneira até hoje insuperada, as principais doenças que apodrecem o organismo do teatro contemporâneo, sugerindo uma terapêutica, e propõe aos estetas um problema de caráter decisivo. Ao teatro contemporâneo, burguês, Brecht acusou de se ter transformado num mero número de hipnotismo barato, destinado a amortecer a consciência dos espectadores. Sugere — de acôrdo — que seja jogado na lata de lixo e substituído por um nôvo teatro capaz de despertar consciências e ser útil ao homem da idade científica. Aos estetas, propõe o seu antiludismo radical. Desde que a arte não é um mero jôgo, mas uma forma de conhecimento, uma das principais categorias para julgá-la não deveria ser a sua eficácia didática? As qualidades do pedagogo — a clareza de exposição, o rigor de visão, o acesso fácil à compreensão, a lógica justa e, numa palavra, a verdade sem mistificação — não seriam, na verdade, as categorias estéticas fundamentais?

Criada na prática, atendendo, a cada momento, aos seus novos rumos, as suas teorias estéticas não formam um sistema. Seus escritos sôbre o teatro são artigos e ensaios curtos que foram sendo escritos através dos anos, a maioria dêles atendendo a necessidades circunstanciais. Trazem, em especial os primeiros dêles, um tom polêmico que denuncia a intenção de serem usados como armas de combate ligeiro. Segundo se conta, êle alimentava o projeto de escrever um amplo ensaio em que deveria sistematizar tôdas as investigações de natureza teórica que realizou. Nunca o fêz. A aproximação mais nítida é um trabalho de cêrca de quarenta laudas, o *Pequeno Organon Para o Teatro,* que faz parte dêste volume. Nêle, Brecht, em plena maturidade como criador e tendo, também, amadurecido suficientemente seu pensamento teórico, oferece um resumo de suas principais conclusões. É natural, portanto, que as respostas oferecidas mudem constantemente embora as questões que dominam êsses ensaios permaneçam, de modo geral, as mesmas. Desde os primeiros

artigos, manifesta sua rejeição pelo teatro existente, tanto pela forma de sua apresentação quanto pelo comportamento habitual do público, e propõe a idéia de um nôvo teatro. Os principais conceitos que devem defini-lo, entretanto, sofrem uma evolução.

O jovem Brecht, sob a influência dos movimentos de vanguarda renovadora do teatro — principalmente o expressionismo e o teatro político de Erwin Piscator — apenas tateia, nesses princípios, as suas soluções. Seus ensaios teóricos são escritos inicialmente de um ponto de vista negativo: o que importa é negar a afetação, o formalismo místico e a grandiloqüência das encenações alemãs da década de vinte. O teatro é, então, a missa noturna da burguesia. A platéia, tensa, contrita, engravatada, procura compensar o desconfôrto físico pela hipnose de uma ilusão colorida. Esquece a própria existência para mergulhar no transe de uma vida fictícia: abandona-se ao prazer de espiar pelo buraco da fechadura vidas alheias e essa bisbilhotice viscosa faz os homens esquecerem que estão proibidos de fumar e as mulheres do volume excessivo de seus melhores vestidos. Os talentos do diretor, naturalmente, são medidos por êsse metro: a reprodução da superfície cotidiana deve ser a mais minuciosa possível, os efeitos de luz devem evitar que o tédio a envolva e a direção de atôres provocar a maior dose possível de excitação emocional. O estilo de interpretação do teatro alemão da época já foi qualificado de *hitlerista*. O ator deveria entorpecer a platéia através da retórica mistificante e dos arrouбos inflamados em momentos climáticos que fariam mais tarde a glória do *Führer* nazista. Antes de tudo, o jovem Brecht reagiu ardentemente contra êsse estado de coisas. Nos espetáculos esportivos — principalmente o boxe — descobriu uma atitude menos formal, mais descontraída, do público. No teatro de *agit-prop,* abertamente político, de Piscator, encontrou um nôvo tipo de público a quem a instrução, a aquisição de novos conhecimentos, seria mais útil do que a mera diversão fornecida pela hipnose habitual. No expressionismo, descobriu uma maneira de *mise-en-forme* artística que desprezava a sutileza psicológica, a mediação da complexidade das psicologias individuais, para concretizar em imagens óbvias, de uma brutalidade que beirava o grotesco, o conteúdo que se queria exprimir. De suas noites boêmias, nos bares e caba-

rés de Berlim, trouxe a experiência de uma comunicação fácil, direta, imediata e popular, ainda que sob o risco do vulgar e do grosseiro. Tudo isso lhe dava a certeza de que o velho teatro burguês não era eterno e de que os elementos capazes de forjar o nôvo teatro que deveria superá-lo já existiam. Contra o histerismo cerimonioso e hitlerista do teatro burguês, Brecht começou a imaginar um teatro formado pelo público descoberto em Piscator, direto como o expressionismo, fácil como um *show* de cabaré, onde os espectadores pudessem fumar e descontrair como numa luta de boxe e fôssem, ao contrário dos burgueses mumificados em seus colarinhos duros e hipnotizados, capazes de pensar e julgar o que estavam vendo.

Pensar sôbre o quê? Julgar o quê? O jovem Brecht, o autor expressionista de *Baal, Tambores na Noite* e *Selva das Cidades,* só poderia responder de uma maneira vaga: a vida, o mundo... Nà segunda metade da década de vinte, entretanto, êle entra em contato com a filosofia de Marx, e encontra na rigorosa crítica social o objetivo do nôvo teatro. Para êle o século XX anuncia o triunfo definitivo da Razão. A ciência supera definitivamente as superstições e a iminente ascensão do proletariado promete, afinal, a instauração de um mundo humano liberto das trevas feitas de um passado de exploração, opressão, injustiça e hipocrisia institucionalizada. A primeira é o grande trunfo do segundo. Nos seus ensaios, entende sempre a palavra ciência (*Wissenschaft*) no seu sentido mais amplo, compreendendo não só as ciências naturais como as ciências humanas. No seu primeiro artigo publicado neste volume, faz o elogio da sociologia como a única ciência capaz de fornecer uma perspectiva fértil ao nôvo teatro. Para êle, o triunfo das ciências naturais era, acima de tudo, um exemplo histórico que anuncia o futuro triunfo das ciências sociais, representadas principalmente na visão histórica do marxismo que é, como Sartre iria mostrar mais tarde, o quadro geral do Saber em nossa época. Foi a Renascença o período da História que afirmou o triunfo das ciências naturais; Brecht sabe que a luta foi dura e fêz de Galileu o protagonista da peça que é, talvez, sua obra-prima. O século XX deverá assinalar, segundo êle, o triunfo das novas ciências humanas, principalmente a economia e a sociologia que permitem uma análise da evolução da sociedade. Depois

de dominar a Natureza, o homem moderno se vê, finalmente, diante da tarefa de dominar a si próprio, as suas relações com os outros homens e a organização de sua sociedade. Como no processo anterior de contrôle da Natureza através das ciências naturais, a Razão humana é o agente do nôvo processo. Como na primeira revolução científica da Humanidade, conduzida por uma classe social ascendente, a burguesia, a segunda revolução científica também será tarefa de uma classe social, nesse caso o proletariado contemporâneo. O nôvo teatro, isto é o teatro da idade científica, destinado a assistir o triunfo da ciência em tôdas as suas dimensões, deverá ter também como platéia os filhos dessa idade científica, aquêles a quem interessa e é útil a análise e a crítica social que naturalmente constituem sua preocupação fundamental. A vida, o mundo... que o anarquista, influenciado pelo expressionismo, boêmio e cínico da primeira fase brechtiana, queria que fôssem pensados e julgados, ganham um conteúdo concreto: passam a ser a sociedade real de nosso tempo — e o pensar e o julgar, uma crítica embasada no quadro geral do marxismo.

Deve-se ressaltar que Brecht não escreveu, *stricto sensu,* peças marxistas nem procurou formular pròpriamente a teoria de um teatro marxista, coisas que parecem ter sido mais o objetivo de Piscator e seu teatro político. Mas, sem dúvida, êle estava convencido, como afirmou aos maccarthistas norte-americanos que o interrogaram, de que "não se pode escrever peças inteligentes, hoje em dia, sem conhecer as teorias de Marx". Não se preocupou em veicular, pelo teatro, o pensamento marxista, o que o conduziria inevitàvelmente a *pièce a thèse* ou à retórica gorda em que Sartre, por exemplo, freqüentemente resvala ao tentar traduzir o existencialismo em têrmos dramáticos. Mas nenhum autor — épico, dramático ou lírico — pode escrever sem uma visão do mundo: é essa visão do mundo que informa e estrutura sua obra, que era evidentemente, marxista. Êle poderia dizer, com mais razão do que Bernard Shaw, que Marx fizera dêle um homem. Seu pensamento e suas peças partem dos princípios dialéticos e materialistas da alterabilidade fundamental do mundo e do homem e do primado do ser social sôbre a consciência e só poderão ser compreendidos à luz dêsses princípios.

Antes do marxismo, há, porém, em Brecht, um profundo racionalismo que, como todo racionalismo saudável, livre do

perigo de se reduzir a um intelectualismo de impotentes, possui um humilde respeito pelo instinto humano. Êle sabia que o irracionalismo, a grande doença de nossa época, não tem suas raízes no instinto mas na sua sentimentalização. O instinto é a manifestação de necessidades humanas básicas, as do organismo vivo e animal do homem. A sentimentalização, pelo contrário, um resultado de superestrutura, o produto de relações sociais viciadas pelo compromisso com o conflito, a reivindicação sôfrega e a vontade de poder que a luta de classes instala em tôdas as subjetividades. Consiste numa exacerbação cega e desorientada do sentimento. A verdade é que o capitalismo corrompe nossas próprios emoções: seu processo de desumanização não poderia se contentar em dopar a consciência e desvirtuar o instinto. Nossos sentimentos também são atingidos e transformados em instrumentos de sedução, chantagem, penitência escusa para covardias. Êsse processo de sentimentalização, disfarçado pela visão de mundo dominante das classes médias, como o veículo das qualidades humanas mais puras, é uma mistificação corruptora. Para exemplificar com as duas emoções básicas da *catarsis* de Aristóteles, em nosso mundo, a piedade é uma arma de sedução hipócrita e o terror uma chantagem egoísta. Manifestam uma tentativa de má fé de limpar a nossa má consciência por aceitar e preservar as instituições da exploração, da injustiça e da opressão. Nossos sentimentos são, portanto, desculpas dissimuladoras. Como confiar nêles? Brecht não confiava. O racionalista só encontrava um aliado para a Razão, na tarefa que lhe entregara de desmascarar a sentimentalização oficialmente destinada a dissimular a injustiça: o instinto, na verdadeira pureza de suas exigências. Ao fracasso inevitável, humano, da sentimentalização que ela própria institucionaliza, a ideologia das classes dominantes chama neurose. Ao instinto, em suas exigências autênticas, chama imoralidade. Brecht, amparado em seu racionalismo, evitava o fracasso rejeitando sua causa, e reafirmava os direitos do instinto. "Comer primeiro, depois a moral" é um lema de cinismo exemplar. O racionalismo, a valorização do instinto, a depreciação do sentimento, o afastamento deliberado das emoções e o esfôrço pela compreensão e pela crítica são, assim, aspectos práticos e/ou teóricos fundamentais do teatro de Brecht, que devem ser compreendidos antes mesmo do que qualquer con-

ceitualização marxista que seu criador tenha feito para explicá-los. Marx deu a Brecht apenas o sistema teórico mais próximo e mais fiel a essa visão do mundo.

Os seus escritos teóricos, embora assentados todos sôbre essa base, devem ser entendidos em seu movimento essencial. Se logo depois de seu primeiro contato com o marxismo, Brecht absolutiza de certa maneira a necessidade da instrução no teatro, vai paulatinamente vendo mais claro e precisando também em seus escritos teóricos o sentido em que a arte é instrutiva. No início, a consciência antilúdica apresenta-se simplesmente como uma negação da consciência estética. Brecht tende, como Erwin Piscator em seu teatro de *agit-prop*, a riscar a palavra arte de seu programa de trabalho: o objetivo do nôvo teatro, diz êle então, é a pedagogia. Nessa época escreve suas curtas peças didáticas, destinadas à ilustração rápida e eficiente. Mais tarde, a consciência estética é revalorizada e devolve à arte o que é dela. A pedagogia não é mais, então, uma categoria absoluta destinada a substituir tôdas as categorias estéticas. Transforma-se, ao contrário, numa delas, embora continue a colocá-la num lugar privilegiado para assegurar a eficiência do conhecimento artístico numa época de triunfo pleno do conhecimento científico, conforme êle estava convencido. Essa mudança de atitude é importante. Mesmo nas peças didáticas, o artista em Brecht não respeitou o pedagogo e sua intuição estética avançou além dos limites alcançados pelos seus estudos sociais. *A Exceção e a Regra* revela mais, ao nível da comunicação artística, sôbre as relações entre explorador e explorado, o caráter classista da justiça e o ódio entre as classes, na forma dramática em que está estruturada do que a fábula simples que lhe serve de base. Brecht descobriu então na estruturação especìficamente artística uma didática mais eficiente do que a própria didática e escreveu as grandes peças épicas de sua maturidade. O *Pequeno Organon* é o grande reflexo teórico dessa evolução.

A mola da evolução do pensamento teórico de Brecht sôbre o teatro é a contradição entre instrução e divertimento. Sua visão do mundo o leva ao mesmo tempo a determinada posição ideológica e política, que responde a uma necessidade radical de racionalização das relações humanas, e à tentativa de uma inovação do teatro que responda a essa

mesma necessidade, através do esclarecimento e da crítica em detrimento da mera diversão. Essa contradição é resolvida por êle no que chama de "o prazer próprio da idade científica," o prazer do aprendizado. Reconhece que não se pode suprimir o prazer, a diversão, da experiência estética mas distingue prazeres mais fracos e simples e prazeres mais fortes e complexos. Os últimos, que incluem o gôzo de saciar a sêde de conhecimentos e de adquirir novos conhecimentos, são os prazeres estéticos da idade científica e os perseguidos pelo nôvo teatro.

Tôdas as suas outras idéias teóricas são produto de sua tentativa de síntese dessa contradição fundamental. As principais são a nova estrutura épica de sua dramaturgia e o famoso efeito de distanciamento do tipo de espetáculo que a ela deve corresponder. Em ambas, o vilão da longa aventura do drama é Aristóteles. A escolha de tão ilustre *bête noire* atende a objetivos polêmicos. Para efeitos de simplificação, Brecht resume todo o teatro precedente na classificação de "teatro aristotélico". Naturalmente, é verdade que Aristóteles foi o primeiro a descrever os momentos essenciais da estrutura dramática e a apontar numa experiência de ordem emocional — que êle chama de *catarsis* e define como a purgação das emoções de piedade e terror — a função fundamental do espetáculo teatral. Entretanto, na prática, o que o preocupava não eram essas categorias como descrição conceitual do fenômeno teatral mas sua degenerescência concreta no teatro burguês que conheceu.

A estrutura do teatro épico de Brecht coloca o problema da definição dos gêneros literários. Lukács, um defensor da nítida separação dos gêneros (entendendo-os como as categorias fundamentais da expressão literária cuja dissolução indicaria sempre uma dissolução da própria expressão que manifestaria, por sua vez, uma visão de mundo fragmentada e impotente), considera a concentração dramática típica, a colisão aguda de fôrças sociais representadas por personagens típicos, a essência do gênero dramático, em contraposição à ampla investigação de causas sociais do épico. Em última análise, portanto, êle aceita e concorda com Aristóteles e com a grande elaboração e aprofundamento de suas categorias dramáticas feitos por Hegel, embora colocando-os "sôbre os pés" com o materialismo histórico.

Mas os momentos fundamentais dessa colisão, na forma dramática, serão sempre necessàriamente os mesmos que Aristóteles reconhece na tragédia grega? O "começo, meio e fim" de Aristóteles — isto é, a estrutura tradicional centrada rìgidamente em redor de um clímax por exposição, complicação e resolução — constitui uma lei estética? O próprio Lukács admite que não, diante, por exemplo, da evidência de Shakespeare. "É precisamente porque a natureza profunda do drama de Shakespeare é construída sôbre os mesmos princípios dos gregos, que sua forma dramática era necessàriamente diferente." Aristóteles está certo no fundamental: a concentração da fábula essencializada num conflito central é a essência da estrutura dramática. Mas as unidades de ação, tempo e lugar, o esquema em um ato, o momento fulminante de precipitação dos acontecimentos — característicos da tragédia grega — são contingências históricas. Absolutizá-los seria fazer uma metafísica do drama. O esquema em cinco atos, já quase épico, de Shakespeare, cheio de tramas secundárias, está perfeitamente enquadrado na estrutura do gênero, segundo Lukács. Foram fatôres de ordem histórica que o exigiram. Shakespeare evidentemente não se preocupou pela formulação de uma poética que justificasse suas rupturas com os preceitos da autoridade aristotélica. Brecht o fêz. Seu inimigo verdadeiro era o esclerosamento do esquema dramático tradicional levado a um ponto crítico pelo teatro burguês. Mais uma vez, não foi o primeiro. Ainda no século XIX, Bernard Shaw o havia atacado e mostrado o vazio, o falso, em que havia caído. As soluções de Shaw, foram a princípio o entusiasmo pelo naturalismo (os elogios às peças de Brieux, *A Profissão da Sra. Warren,* etc.) e, mais tarde, alcançada a maturidade, a peça de idéias, o anticlímax irônico e a discussão substituindo o clímax e a resolução tradicionais. Shaw, como Shakespeare, não investiu contra Aristóteles e ninguém pensará em acusar-lhe uma tentativa de dissolução do gênero dramático. Brecht, entretanto, atendendo tanto quanto Shakespeare e mais do que Shaw, a verdadeiras exigências da época em sua obra criadora, foi encontrar justamente na divisão dos gêneros literários, cuja primeira prática devemos aos gregos e primeira teoria a Aristóteles, a arma teórica para defender sua própria renovação da estrutura dramática. Apelidou, em conseqüência, o seu inimigo, de *aristotelismo.* To-

mou emprestado o têrmo *épico* para qualificar a estrutura de suas peças que permanece essencialmente dramática, embora com uma abertura da ação similar à de Shakespeare e orientada dialèticamente.

O importante na compreensão do teatro épico de Brecht não é se preocupar com as conseqüências do apelido (êle próprio tendia, no fim da vida, a abandonar o têrmo), amparo inválido para argumentar uma pretensa "dissolução da forma dramática" em suas peças, mas procurar os objetivos de sua renovação estrutural. O que Brecht pretendia era dar à estrutura dramática um caráter *cognoscitivo*. As fôrças sociais, verdadeiros protagonista e antagonista dos conflitos dramáticos para Brecht, seriam melhor apreendidas por uma estrutura ampla capaz de representar a seqüência de seus movimentos dialéticos. A estrutura cerrada, com uma pequena parte de exposição e complicação colada ao clímax, não permite a indagação e o exame das causas sociais do conflito. Sua função está limitada à mera *diversão*.

Um mecanismo semelhante o levou à formulação de sua teoria do distanciamento. De uma certa maneira, ela não visa, no fundo, à eliminação da emoção na experiência dramática mas, ao contrário, à sua salvação. Brecht não suportava a orgia de emoções corrompidas, sentimentalizadas, dominadas pelo irracionalismo, que se vê no teatro burguês como espelho da sociedade de que é produto. Para sanear a emoção, era necessário que ela fôsse subordinada à razão. Desde que Aristóteles também emite qualquer referência à dimensão intelectual da experiência dramática — seja a tomando como um suposto tácito, seja efetivamente a parcializando na *catarsis*, na pura purgação das emoções de piedade e terror — a emoção pura, irracional, desumanizada por sua insubordinação à Razão, também foi apelidada por Brecht de *aristotélica*. E êle foi buscar na tradição dramática oriental — mais particularmente no teatro chinês — a resposta ao pai teórico da tradição dramática ocidental: o distanciamento. O distanciamento não deve — Brecht o reitera sempre — destruir a emoção mas simplesmente colocá-la em perspectiva crítica. "Os sentimentos nos levam a pedir da razão esforços extremos e a razão ilumina nossos sentimentos." Essa frase resume os seus objetivos. As emoções devem levar ao esclarecimento e ser elas próprias esclarecidas. Devem também ter uma fun-

ção *cognoscitiva*. As que não o fizerem nem o forem, as "aristotélicas" como as chama Brecht, não ultrapassam o nível da *diversão*.

A preocupação teórica de Brecht pelo teatro como forma de conhecimento corresponde ao profundo realismo de sua prática criadora. Êle foi um realista que se colocava sempre exigências cada vez mais agudas. Os processos de seleção, articulação, conexão e hierarquização dos elementos da realidade objetiva na obra de arte, característicos da criação realista, são submetidos por êle a critérios mais rigorosos do que os critérios que nortearam os grandes realistas da literatura burguesa e que servem a Lukács para a definição de seu conceito de realismo crítico. É importante assinalar que, no fundamental, as visões do realismo de Brecht e de Lukács concordam: ambos o entendem como o conhecimento fiel, isto é crítico, da realidade efetiva, ambos aceitam que essa realidade é o que ela se torna, seu movimento, que só pode ser verdadeiramente apreendido pela narração e não pela descrição estática e, finalmente, ambos se preocupam em não limitar o realismo a um estilo, segundo critérios formais, mas de entendê-lo como uma atitude do artista diante da realidade. O esbôço de polêmica entre ambos, nas páginas da revista *Das Wort*, mostra contudo certas diferenças. O esteta Lukács, pensador sistemático, e homem de formação cultural típica do século XIX, possui ao mesmo tempo um conceito mais amplo e rico de realismo do que Brecht mas também um gôsto pessoal e um julgamento específico mais limitado. Brecht, por sua parte, não é um esteta. Ao definir o realismo, êle tem em mira principalmente o tipo de arte em que está interessado e que inclui a superação dos critérios dos realistas do século XIX por outros mais rigorosos e exigentes. Lukács concordava com a necessidade e possibilidade dêsses novos critérios, ao aceitar a perspectiva de um realismo socialista, mas não via obras que os concretizasse. Seus modelos ainda eram os grandes realistas críticos do século XIX. Brecht, pelo contrário, interessado em sua própria obra e no futuro, tinha a certeza prática da aplicação dêsses novos critérios. Suas peças eram a prova. Êle não poderia perdoar Lukács por estar mais interessado na fruição de Balzac, Stendhal, Tolstói ou Ibsen do que no desenvolvimento do nôvo teatro épico. Acusou, portanto, a definição do esteta húngaro de demasiado estreita

e formalista, colocando como exigência do realismo do futuro a adoção do ponto de vista do proletariado.

Para uma investigação estética de profundidade, as contribuições de Lukács são certamente mais valiosas e nada nos autoriza a negar que, talvez, inclusive seu gôsto pessoal, sua valorização da grande arte do século XIX e seu aparente descrédito numa verdadeira renovação artística em nosso século de transição provem no futuro sua correção. Mas em têrmos de política cultural, a atitude polêmica de Brecht e sua posição mais vigorosa contra os preconceitos estilísticos parece mais eficiente. Por que não tentar aguçar as armas de crítica do realismo no século XX? Por que não estabelecer uma hierarquia mais rigorosa? Por que não experimentar com a forma, com o estilo, com o método, sem temores, desde que o objetivo seja sempre a apreensão e a representação da realidade efetiva? Tratam-se de pontos de interêsse vital para o artista criador em nosso tempo. A cautela pode ficar para os estetas: é justo, para seu ponto de vista de consumidores, que prefiram o certo ao duvidoso. Aos artistas cumpre inventar. Os escritos teóricos de Brecht não foram escritos por um filósofo ou um esteta mas por um artista, comprometido antes de mais nada com sua criação. E assim devem ser lidos.

Se não o forem, os equívocos são quase inevitáveis. No Brasil, por exemplo, Brecht já foi transformado no filósofo da nova arte para justificar, não uma nova arte, mas um *agit-prop* de eficiência duvidosa. Sua preocupação didática, sua crença numa platéia proletária, "os filhos da idade científica", sua tentativa por um teatro feito do ponto de vista da classe ascendente, etc. não foram entendidos como um esfôrço para voltar a fazer do teatro uma forma de conhecimento com um realismo mais perfurante, mas como sugestão para indulgir no primarismo, na propaganda e num falso realismo, não de tipos, mas de *médias* abstratas. Para Brecht, a platéia proletária era a única suficientemente *avançada* para entender seu teatro científico; para os aproveitadores de suas teorias no Brasil, era ao contrário suficientemente *atrasada* para só entender o primário, o superficial e o vulgar.

A divulgação dos seus escritos teóricos no Brasil não deveria alimentar mitos. Êles devem ser lidos criticamente, na sua perspectiva própria, com seus extremos polêmicos e suas

férteis intuições. Não restam dúvidas que êles contribuem poderosamente para que o teatro contemporâneo seja pensado — *avec la tête*, como quer Jean Vilar — e não permaneça como objeto de divagação sentimental, como tem sido até aqui para a maioria da classe teatral brasileira. Não se trata de instituir em nossos espetáculos e em nossos ensaios de peças os métodos brechtianos. No próprio Berliner Ensemble, os ensaios não se transformam em digressões intermináveis sôbre distanciamento, empatia, *Gestus*, etc. Para os homens de teatro, particularmente, as teorias de Brecht são um desafio para que encontrem suas próprias soluções e descubram, sòzinhos, onde afinal meteram o nariz.

III

Os escritos teóricos de Brecht estão reunidos em sete volumes de *Schriften zum Theater*, editados simultâneamente pelas editôras Suhrkamp, de Frankfurt, e Aufbau de Berlim Oriental, de 1963 a 1964. Antes, em 1957, um ano depois de sua morte, a Suhrkamp já havia editado uma primeira seleção, com o mesmo título. Algumas das traduções incluídas neste volume foram feitas da seleção francesa, *Écrits sur le Théatre*, ed. L'Arche, 1963, e da seleção inglêsa, organizada por John Williet, *Brecht on Theatre*, ed Methuen, 1964, e cotejadas com os textos originais por Klaus Schell.

Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade*

QUEM, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. *Deve ter a coragem* de escrever a verdade, embora ela se encontre escamoteada em tôda parte; *deve ter a inteligência* de reconhecê-la, embora ela se mostre permanentemente disfarçada; deve entender *da arte de manejá-la* como arma; deve ter a *capacidade de escolher* em que mãos será eficiente; *deve ter a astúcia* de divulgá-la entre os escolhidos. Estas dificuldades são grandes para os escritores que

* FÜNF SCHWIERIGKEITEN BEIM SCHREIBEN DER WAHRHEIT 1934. Tradução de Florian Geyer. Êste panfleto político foi escrito para ser distribuído ilegalmente na Alemanha hitlerista. Foi também publicado no jornal de asilados políticos alemães, em Paris, *Nosso Tempo*. Embora seja um trabalho dirigido diretamente à luta contra o nazismo, indica alguns elementos fundamentais da atitude assumida por Brecht como escritor revolucionário. Impresso no *Versuche 9*, 1949.

vivem sob o fascismo, mas existem também para aquêles que fugiram ou se asilaram. E mesmo para aquêles que escrevem em países de liberdade burguesa.

1) A Coragem de Escrever a Verdade

Entende-se que o escritor deva escrever a verdade no sentido de que não deve suprimi-la ou silenciá-la, nem escrever inverdades, nem curvar-se perante os detentores do poder, muito menos enganar os fracos. Naturalmente, é muito difícil não se curvar diante dos poderosos e é muito vantajoso enganar os fracos.

Desagradar os proprietários quer dizer, renunciar à posse de bens. Renunciar ao pagamento de determinado trabalho significa, em certas circunstâncias, renunciar ao trabalho. Recusar a glória dos potentados quer dizer renunciar de vez à glória. Isto requer coragem.

Os tempos de máxima opressão são aquêles em que quase sempre se fala de causas grandiosas. Em tais épocas, é necessário ter coragem para falar de coisas pequenas e mesquinhas como a comida e a moradia dos que trabalham, no meio do palavreado homérico em que o espírito de sacrifício é agitado como estandarte glorioso.

Quando se derramam homenagens sôbre os camponeses, é corajoso falar em máquinas agrícolas e forragem barata, que tornarão mais fácil o seu tão louvado trabalho. Se tôdas as emissoras berram que o homem sem cultura e sem instrução tem mais valor que o instruído, então é corajoso perguntar: tem valor para quem?

Se falam de raças inferiores e superiores, então é corajoso perguntar se não é a fome, a ignorância e a guerra que provocam deformações graves.

Também é preciso ter coragem para falar a verdade sôbre nós mesmos, sôbre os vencidos. Muitos dos que estão sendo perseguidos perdem a capacidade de reconhecer seus erros. A perseguição parece-lhes a maior injustiça. Os perseguidores, porque perseguem, são os maus, e os perseguidos terminam caçados por causa de sua bondade. Mas essa bondade foi derrotada, impedida, vencida. Então era uma bondade fraca, uma bondade ruim, insustentável, desmerecedora de confiança. Porque não é admissível aceitar a fraqueza como parte intrínseca da bondade, assim como se constata a umidade na chuva. *Dizer que os bons são vencidos, não porque sejam bons, mas porque são fracos, isto requer coragem.* Naturalmente, a verdade deve ser dita na luta contra a mentira e não cabe disfarçá-la em algo generalizado, sublime, sujeito a múltiplas interpretações. A inverdade é feita precisamente dêsse caráter genérico, sublime e ambíguo.

Se de alguém se diz que falou a verdade, é porque, antes, alguns ou muitos, ou um só, falaram algo diferente, uma mentira ou qualquer generalidade. Êle, porém, falou a verdade: algo prático, efetivo, inegável, aquilo de que se tratava. Não é preciso grande coragem para queixar-se da maldade do mundo, do triunfo da crueldade em geral, e de acenar com o triunfo do espírito e uma parte do mundo onde isto ainda é permitido. Aí muitos se comportam como se fôssem alvo para canhões. Na realidade, estão servindo apenas como alvo de binóculos de teatro. Proclamam suas exigências vagas perante uma platéia ingênua. Exigem uma justiça em geral pela qual jamais fizeram qualquer coisa; uma liberdade genérica, para obter uma parte do que já há muito tempo foi partilhado com êles. Acham que verdade é o que soa bem. Se a verdade vem expressa em cifras, como algo árido e consiste em fatos que demandaram esfôrço e estudo para serem discernidos, então essa verdade não lhes serve, não consegue entusiasmá-los. Têm apenas o comportamento exterior dos que dizem a verdade. Sua desgraça é ignorar a verdade.

2) A Inteligência de Reconhecer a Verdade

Uma vez que é difícil escrever a verdade porque em tôda parte ela vem sendo suprimida, muitos pensam ser questão de fôro íntimo escrever a verdade ou não. Acreditam que sòmente é necessário coragem. Esquecem a segunda dificuldade: a do descobrimento da verdade. De forma alguma pode-se dizer que é fácil encontrá-la.

Para começar, já não é fácil decidir qual a verdade que merece ser dita. Assim, por exemplo, afunda-se agora, perante o mundo inteiro, na barbárie mais extrema, uma nação atrás da outra.

Ademais todo mundo sabe que a guerra interna, conduzida com uma ferocidade espantosa, qualquer dia poderá ser transformada em guerra externa capaz de reduzir nosso continente a um montão de escombros.

Isto sem dúvida é uma verdade, mas naturalmente existem ainda outras verdades. Por exemplo, não deixa de ser verdade que as cadeiras têm assento, ou que a chuva cai de cima para baixo. Muitos poetas escrevem verdades dessa espécie. Parecem pintores que pintam naturezas mortas nas paredes de navios que estão naufragando.

Nossa primeira dificuldade não existe para êles e, mesmo assim, têm a consciência tranqüila. Não perturbados pelos detentores do poder e igualmente insensíveis aos gritos dos violentados, dão suas pinceladas e fabricam seus quadros. O absurdo da sua conduta produz nêles um "profundo pessimismo", que vendem por bom preço, recompensa que de fato deveria ser dada a outros, e não a êsses "mestres". Mesmo assim, não é tão fácil reconhecer nas suas verdades aquela simples verdade sôbre as cadeiras ou a chuva, já que soam diferentemente como se falassem verdades sôbre assunto de real importância, porque a atividade artística consiste em realçar a importância de qualquer objeto. Sòmente analisando minuciosamente depreende-se que êles apenas dizem: uma cadeira é uma cadeira, e ninguém pode se revoltar contra o fato da chuva cair para baixo.

Essa gente é incapaz de achar as verdades que devem ser escritas. Outros preocupam-se realmente com as tarefas mais em evidência. Não se amedrontam perante os donos do poder e não têm mêdo da pobreza. Mesmo assim não podem descobrir a verdade. Faltam-lhes conhecimentos. Estão cheios de velhos preconceitos, de famosos preconceitos já formulados de maneira bonita em tempos antigos. O mundo é demasiadamente complicado para êles. Não conhecem os fatos e não enxergam as conexões. Além da convicção são necessários conhecimentos que podem ser adquiridos e métodos passíveis de ser apreendidos. É necessário para todos os escritores, nessa época de grandes complicações e grandes alterações, conhecer a dialética materialista, a economia e a história. Êstes conhecimentos podem ser adquiridos em livros e compêndios, quando existe vontade e diligência. Podem-se descobrir muitas verdades da maneira mais simples, partes de

uma verdade ou de fatos que levam ao descobrimento da verdade. Para quem quer pesquisar, o método é bom, mas também é possível achá-la sem método, mesmo sem procurar. Todavia, se se consegue assim, de maneira casual, é quase impossível alcançar uma verdade capaz de oferecer aos homens um caminho para a ação. Gente que sòmente descreve pequenos fatos não é capaz de manejar as coisas dêste mundo. Mas a verdade só tem êsse objetivo, nenhum outro. Essa gente não é competente para escrever a verdade e atender às suas exigências. Se alguém está disposto a escrever a verdade e é capaz de reconhecê-la, restam três dificuldades.

3) A Arte de Tornar a Verdade Manejável Como uma Arma

A verdade deve ser dita por causa das conseqüências que dela resultam para a conduta. Exemplo de uma verdade, da qual não se devem tirar conclusões erradas é a de que alguns países chegaram a um estado lastimável causado pela barbárie. De acôrdo com essa opinião, o fascismo é uma onda de barbárie que desabou como uma catástrofe da natureza sôbre alguns países. Segundo essa opinião, o fascismo forma uma terceira fôrça ao lado (e acima) do capitalismo e do socialismo; nem o movimento socialista, nem o capitalismo poderiam existir sem o fascismo, etc. Esta é, naturalmente, uma afirmação fascista, uma capitulação perante o fascismo. O fascismo é uma fase histórica em que o capitalismo entrou — nesse sentido, é uma coisa nova, porém ao mesmo tempo velha. O capitalismo existe nos países fascistas sòmente na forma de fascismo, e êste pode ser então combatido em seu conteúdo capitalista, *capitalismo da maneira mais desnuda, mais descarada, mais sufocadora, mais fraudulenta.* Como poderá alguém dizer a verdade sôbre o fascismo ao qual é contrário, sem querer falar do capitalismo que o produz? Que aspecto prático poderá ter esta "verdade"? Os que são contra o fascismo, sem tomar posição contra o capitalismo, os que lastimam a barbárie como resultado da barbárie, parecem pessoas que querem comer sua porção de vitela sem abatê-la. Querem comer a vitela mas não querem ver o sangue. Contentam-se em saber que o açougueiro lava as mãos antes de

trazer a carne. Não são contra as relações de propriedade que produzem a barbárie. São apenas contra a barbárie. Levantam a voz contra ela e fazem isso em países onde existem perniciosas relações de propriedade, mas onde os açougueiros ainda costumam lavar as mãos antes de servir a carne.

Ruidosas acusações contra a barbárie e suas manifestações podem ter efeito durante um curto período, enquanto os ouvintes acreditam que em seus respectivos países tais violências não são possíveis. Certos países são capazes de manter relações de propriedade por meios que se afiguram menos violentos do que em outros. Aí a democracia ainda presta serviços; em outros, apela-se para a violência a fim de garantir a propriedade dos meios de produção.

O monopólio das fábricas, das minas e da terra está criando terríveis situações em tôda a parte, embora nem sempre evidentes. A barbárie se torna visível quando o monopólio pode ser protegido sòmente com a fôrça bruta. Alguns países que ainda não foram forçados pelos bárbaros monopólios a renunciar às garantias formais de um estado constitucional, nem tiveram de renunciar a certas vantagens como a arte, a filosofia, a literatura, alegram-se especialmente em ouvir visitantes de outros países acusando sua pátria por ter renunciado a tudo isso. Disto esperam tirar vantagens nas guerras que são aguardadas. Deve-se afirmar que aquêles visitantes teriam descoberto a verdade, quando proclamam em altos brados: a luta sem quartel contra a Alemanha deve ser feita porque "ela é a verdadeira pátria do mal em nossos tempos, a filial do inferno, o covil do anticristo"? Deveria dizer-se, isto sim, que essas pessoas são tôlas, ignorantes, prejudiciais, porque, admitindo-se tais asneiras como verdade, êsse país deveria ser riscado do mapa; todo o país, com todos os seus homens, porque o gás venenoso não localiza os culpados quando mata.

A pessoa leviana, que não conhece a verdade, se expressa em têrmos gerais, pomposos e imprecisos. Vem fantasiando sôbre os alemães, choramingando sôbre o mal, romanceando as coisas de tal maneira que o ouvinte não sabe o que fazer. Deve-se resolver não ser alemão? Desaparecerá o inferno se êle fôr bom? Assim também, pomposamente, expressa aquêle palavreado sôbre a barbárie como resultado da barbárie. Segundo essa conversa, a barbárie é conseqüência da barbárie

e cessa apenas com a cultura, que é condicionada pela formação intelectual. Tudo isso são palavras vazias que nada dizem a ninguém e nenhuma contribuição oferecem à atuação prática.

Essas exposições mostram sòmente poucos elos de uma série de causas e caracterizam determinadas fôrças em ação, como fôrças incontroláveis. Tais exposições são obscuras, nelas se escondem fôrças geradoras de catástrofes. Gasta um pouco de luz sôbre elas e logo aparecem homens no palco, como causadores de catástrofes. Porque estamos vivendo uma época em que o destino do homem é o homem.

Fascismo não é nenhuma catástrofe da natureza e pode, portanto, ser explicado pela "natureza" do homem. Mesmo as catástrofes da natureza, podem ser explicadas de forma digna, quando se apela para a capacidade de luta do homem.

Após o grande terremoto que destruiu Yokohama, podiam ver-se fotos em muitas revistas norte-americanas mostrando as ruínas. A legenda dizia: *"steal stood"* (o aço ficou em pé). E realmente quem viu sòmente ruínas, à primeira vista, notou que alguns edifícios haviam escapado intactos. Nas descrições de um terremoto, são da maior importância os pareceres dos engenheiros civis, os quais levam em consideração a movimentação da terra, a fôrça dos impulsos, a intensidade do calor, e conseguem formas de construção capazes de resistir ao tremor. Quem quiser fazer uma análise sôbre o fascismo e a guerra, apesar de que grandes catástrofes não são catástrofes da natureza, tem que argumentar com verdades práticas. Tem que mostrar que as grandes catástrofes são preparadas pelos proprietários dos meios de produção, para grandes massas humanas que não os possuem. Se quiserem escrever com êxito a verdade sôbre graves situações, deverão escrever de maneira que permita reconhecer suas causas evitáveis. Reconhecendo as causas evitáveis, pode-se lutar contra essas situações.

4) A Capacidade de Escolher Aquêles em Cujas Mãos a Verdade se Torna Eficiente

Durante centenas de anos, o comércio das publicações no mercado das opiniões e da literatura em geral, tornou o es-

critor despreocupado quanto ao seu produto. O escritor tinha a impressão de que o seu editor ou o intermediário levaria seu escrito a todos. Pensava: eu falo e os que querem ouvir escutam-me. Na realidade, falava. E os que podiam pagar, escutavam-nos, mas a sua mensagem não era ouvida por todos. E os que a ouviam, não queriam ouvir tudo. Sôbre isso já se falou muito, ainda que demasiadamente pouco. Quero sòmente realçar aqui que do "escrever a alguém" ficou apenas um "escrever". A verdade, porém, não se pode escrever assim. Ela realmente tem que ser dirigida a alguém que saiba fazer algo com ela. A compreensão da verdade é um processo comum, tanto para os escritores quanto para os leitores. Para se poder dizer coisa boa há que ouvir bem e ouvir coisa boa. A verdade deve ser dita calculadamente e deve ser ouvida calculadamente. Para os escritores, é da máxima importância saber a quem dizemos e de quem ouvimos. Devemos dizer a verdade sôbre a grave situação àqueles que estão em uma péssima situação e dêles devemos aprender os pormenores.

Não nos devemos dirigir sòmente às pessoas de posição política definida mas também às pessoas que já deveriam ter tomado essa posição em virtude de sua situação. E os ouvintes mudam constantemente. Mesmo os carrascos podem ser abordados, se o pagamento para o enforcamento não está em dia ou se o perigo tornou-se demasiadamente grande. Os camponeses da Bavária eram contra qualquer revolução, mas quando a guerra já tinha durado bastante tempo e os filhos, chegando em casa, não encontraram mais ocupação na fazenda, neste momento, então, puderam ser ganhos para a revolução.

Para o escritor é importante encontrar o tom da verdade. Geralmente, o que se ouve é um tom muito manso e lamentoso de pessoas que não podem fazer mal sequer a uma môsca. Quem escuta êsse tom e está na miséria, torna-se ainda mais miserável. Assim falam pessoas que talvez não sejam inimigas, mas que certamente não são companheiros de lutas. A verdade é combativa. Não luta sòmente contra a inverdade, mas também contra certos homens que a divulgam.

5) A Astúcia de Divulgar a Verdade Entre Muitos

Muitas pessoas, orgulhosas de divulgar a verdade, felizes por tê-la encontrado e talvez um tanto cansadas pelo esfôrço despendido em dar-lhe forma palpável, na espera impaciente da ação daqueles cujos interêsses defendem, acham desnecessário utilizar ainda uma astúcia especial para divulgá-la. Muitas vêzes essa atitude tira todo o efeito do seu trabalho. Em tôdas as épocas, a astúcia tem sido utilizada para divulgar a verdade, sempre que estêve subjugada e oculta. Confúcio modificou velhas lendas chinesas, alterando certas palavras. Quando se dizia que o potentado de Kun havia mandado "matar" o filósofo Wan por ter dito isto ou aquilo, Confúcio escreveu em lugar de "matar", "assassinar". Quando se disse que o tirano fôra vítima de um "atentado", êle escreveu "foi executado". Com isto, Confúcio abriu lugar para uma nova interpretação da história. Quem em nosso tempo diz "população" em vez de povo e diz "propriedade" em vez de "terra", já não dá apoio a muitas mentiras. Tira das palavras sua mística podre. A palavra "povo" quer dizer uma certa unidade, pretende traduzir, e dar a entender interêsses comuns; portanto, deveria ser utilizada quando se fala de diversos povos, porque só nesses casos poderão existir interêsses comuns. A população de um território tem diversos interêsses comuns e contrários. Eis uma verdade geralmente suprimida. Quem fala do solo, descrevendo apenas o cheiro da terra e a côr, apóia as mentiras dos que a dominam, porque não depende da fertilidade do chão, nem do amor do homem à terra, nem do seu trabalho, mas especìficamente o que conta é o preço do trigo e da mão-de-obra. Os que lucram não são aquêles que plantam o trigo. E o cheiro da terra é completamente estranho ao bôlso, o cheiro aí é diferente. Aí, a terminologia mais acertada é a propriedade feudal; com isso pode-se enganar menos. Onde existe opressão, a palavra disciplina deve ser substituída pela palavra "obediência", porque a disciplina também é possível sem o déspota e, conseqüentemente, tem o significado mais nobre que obediência. Melhor que a palavra "honra", é a expressão "dignidade humana". Com isso não se perde o indivíduo tão fàcilmente do campo de visão. É bem sabido que espécie de canalha se

Universidade de Brasília
BIBLIOTECA

arroga a defender a "honra" de um povo, e como os saciados arrotam honrarias sôbre os que garantem sua fartura com a própria fome. A astúcia de Confúcio ainda hoje pode ser utilizada. Confúcio substituiu interpretações inexatas de acontecimentos nacionais por interpretações exatas. O inglês Thomas Moore escreveu um livro utópico sôbre um país que vivia em estado de perfeita justiça — era um país bem diferente daquele em que êle vivia, mas que se parecia muito com êste. A única diferença é que no país utópico existia justiça. Lênin, ameaçado pela política do czar e querendo caracterizar a exploração e a opressão na ilha de Sacalina pela burguesia russa, escreveu Japão em vez de Rússia, e Coréia em lugar de Sacalina. Os métodos da burguesia japonêsa lembraram a todos os leitores os métodos russos em Sacalina, porém o artigo não foi proibido porque o Japão era inimigo da Rússia. O que não pode ser dito hoje sôbre a Alemanha, poderá ser dito sôbre a Áustria. Pode-se enganar o Estado desconfiado através de muitas astúcias.

Voltaire lutou contra o credo milagroso da Igreja, escrevendo um poema galante sôbre a virgem de Orleans, no qual descrevia os milagres que devem ter acontecido, para que Joana, no meio de um exército, de uma côrte e de monges, permanecesse virgem.

Pela elegância de seu estilo, e relatando aventuras eróticas tiradas da vida voluptuosa dos governantes, conduziu-os a renunciar a uma religião que lhes proporcionava os meios de uma vida tão licenciosa. Além do mais, possibilitou que seus trabalhos chegassem de maneira ilegal às mãos daqueles para os quais eram destinados. Seus leitores poderosos estimularam ou toleraram sua divulgação. E o grande Lukrez acentuava que êle se aproveitava da beleza dos seus versos para a divulgação do ateísmo epicurista.

Um alto nível literário pode servir de garantia para uma denúncia. Muitas vêzes, porém, causa suspeita. Nesse caso, deverá ser empregada uma forma literária mais acessível. Pode ser feita, por exemplo, na forma do tão desprezado romance policial, contrabandeando em trechos despercebidos descrições embaraçosas. Tais descrições justificam perfeitamente um romance policial. O grande Shakespeare baixou propositadamente seu nível por considerações muito menos importantes quando deixou falar a mãe de Coriolano, enfren-

tando o filho que ia lutar contra sua cidade natal. De maneira propositadamente elementar, queria que Coriolano não fôsse detido por razões lógicas nem emocionais que o fizessem desistir de seus planos, mas por certa preguiça que lhe era peculiar.

Um outro exemplo de verdade divulgada por meio da astúcia encontra-se em Shakespeare, no discurso de Marco Antônio perante o cadáver de César. Realça, repetidamente, que Brutus, o assassino de César, é um homem honrado. Mas relata também o delito e faz a descrição dêsse delito. E é mais expressivo que a descrição do autor. O orador se deixa vencer pelos fatos; e os torna mais eloqüentes do que êle mesmo.

Um poeta egípcio, há quatro mil anos, utilizou método parecido. Era uma época de grandes lutas de classe. A classe até então governante, defendeu-se a muito custo da sua antagonista: a parte da população até então oprimida. No poema, surge na côrte do imperador um sábio chamado à luta contra o inimigo interno. Relata a desordem surgida pelo levante nas camadas mais pobres de maneira longa e impressionante. Seu relatório tem o seguinte aspecto:

> Realmente, é assim:
> Os nobres vivem cheios de queixa e os pobres cheios de alegria. Cada cidade diz: expulsemos os fortes de nosso meio.
> Realmente, é assim:
> Os escritórios dos nossos burocratas foram arrombados, e foram retirados seus arquivos; os escravos tornaram-se cavalheiros.
> Realmente, é assim:
> Não se pode mais reconhecer o filho do respeitado, o filho da senhora torna-se criança da escrava.
> Realmente, é assim:
> O cidadão está na mó. Os que nunca viram a luz do dia, partiram.
> Realmente, é assim:
> Os cofres de esmolas de ébano foram destruídos. As maravilhosas madeiras de Sesnen foram despedaçadas e transformadas em camas.
> Vejam, a residência foi derrubada em uma hora.

Vejam, os pobres do país ficaram ricos.

Vejam, quem não tinha pão, agora possui celeiro, e o que está no seu sótão é propriedade de um outro.

Vejam, faz bem a um homem quando não tem comida.

Vejam, quem não tinha centeio, agora possui celeiro; quem pediu donativo de centeio, agora o está distribuindo.

Vejam, quem não tinha junta de boi, hoje tem rebanho; quem não podia emprestar um rebanho para arar, hoje possui rebanhos inteiros.

Vejam, quem não podia ter uma alcova para si, possui agora quatro paredes.

Vejam, os conselheiros procuram refúgio no celeiro, quem quase não tinha permissão para sentar no muro, tem agora cama.

Vejam, quem não construiu o barco para si, agora possui navios.

Se o proprietário olha para êles, nota que não mais lhe pertencem.

Vejam, os que possuíram vestidos, vestem agora trapos, e quem nunca teceu para si, possui agora linho fino.

O rico dorme com sêde, e quem antes pediu sua graça, agora tem cerveja forte.

Vejam, quem nunca entendeu de tocar harpa, tem uma harpa; quem nunca cantou, agora elogia a música.

Vejam, quem de pobre dormiu sem mulher, agora tem damas; quem tinha de olhar seu rosto na água, agora tem espelho.

Mesmo os coronéis do país agora estão sem emprêgo. Aos grandes não se relata mais nada. Quem era mensageiro, agora manda um outro...

Vejam, aí estão cinco homens mandados pelo amo; êles disseram: "Faça você mesmo o caminho, nós chegamos".

É evidente que isso relata um estado de desordem que, para os oprimidos, era bastante desejável. Mesmo assim é

difícil apanhar o poeta. Êle está condenando expressamente êsse estado de coisas, ainda que de maneira vaga.

Jonathan Swift propôs em um pequeno livro, que para o país chegar à riqueza, dever-se-ia pôr as crianças dos pobres em salmoura e vender a carne. Fêz cálculos meticulosos do que poderia ser economizado se não houvesse vacilação em aplicar essa fórmula. Swift se fêz de bôbo. Defendeu determinada maneira de pensar odiada por êle. Fêz isso com muito ardor e meticulosidade em uma questão onde a baixeza era claramente reconhecida. Todo o mundo poderia ser mais inteligente do que Swift, ou ao menos mais humano. Especialmente aquêles que não haviam analisado certos pontos de vista decorrentes de determinados fatôres.

A divulgação do pensamento, não importa em que terreno seja, é sempre útil à causa dos oprimidos. Uma divulgação assim é muito necessária. Em governos que servem à exploração, o pensamento tem cotação baixa, como baixo é considerado tudo o que é útil aos oprimidos. Baixa é a eterna preocupação pela comida, baixo é recusar as honras prometidas pelos "defensores" da pátria, duvidar do *Führer*, ter má vontade para com o trabalho que não sustenta o homem, revoltar-se contra a imposição de tomar atitudes sem sentido. Baixo é pensar. Os famintos são insultados como comilões; os que nada têm para defender são apontados como covardes; os que duvidam dos opressores são acusados de duvidar de suas próprias fôrças; os que reclamam salários por seu trabalho são chamados de vagabundos, etc. Sob tais governos, o ato de pensar, em geral, é considerado como baixo e suspeito.

O pensamento não é mais cultivado. E, quando é cultivado, termina sendo perseguido. Mesmo assim, sempre existem campos nos quais, sem perigo de ser apanhado, pode-se exercer com êxito o pensamento; são os campos nos quais até as ditaduras necessitam do pensamento. Pode-se provar os êxitos do pensamento nos campos da ciência militar e da técnica.

Assim, o aumento das reservas de lã pela organização e invenção de matérias sintéticas (*ersatz*), exige raciocínio. A qualidade cada vez pior dos alimentos, o treinamento da juventude para a guerra, tudo isso exige pensamento, o que pode ser descrito. O elogio da guerra, que é um pensamento irre-

fletido, pode ser astuciosamente evitado. Assim, o pensamento que tem o objetivo de responder à pergunta sôbre como levar a guerra da melhor maneira, conduzirá a uma outra pergunta: esta guerra tem sentido? Pode-se também propor uma outra pergunta: qual é a maneira de evitar uma guerra sem sentido? Esta pergunta naturalmente é muito difícil de responder em público. Seria possível divulgar êsse pensamento de maneira eficiente e atuante? Seria.

Numa época como a nossa, de opressão, onde ainda vigora a exploração de uma parte da população pela parte menor, é necessário, para a continuidade dêsse domínio, determinado comportamento da população que deve abranger todos os terrenos. Uma descoberta no campo da zoologia, como a do inglês Darwin, conseguiu sùbitamente pôr em perigo a exploração. Mesmo assim, durante certo tempo sòmente a igreja tomou conhecimento, enquanto a polícia nada havia percebido. Nos últimos anos, as pesquisas dos físicos determinaram conseqüências no campo da lógica, capazes de abalar tôda uma série de dogmas que visam à exploração. O filósofo do estado prussiado, Hegel, dedicando-se a uma série de pesquisas difíceis no campo da lógica, forneceu a Marx e Lênin, os clássicos da revolução proletária, métodos de valor inestimável. O desenvolvimento da ciência realiza-se em conexão, porém de maneira desigual, e o Estado não tem capacidade de tudo manter sob seu contrôle. Os vanguardeiros da verdade podem escolher terrenos de luta relativamente pouco vigiados. Tudo depende de um pensamento genuíno, de um pensamento que englobe tôdas as coisas e fenômenos no seu aspecto passageiro e mutável.

Os dominadores têm antipatia por mudanças acentuadas. Gostariam que tudo ficasse imutável, de preferência por mil anos.* Seria melhor que a Lua ficasse parada e o Sol não estivesse em movimento. Neste caso, ninguém teria mais fome, nem exigiria jantar. Quando disparavam seus fuzis, os nazistas não admitiam que os adversários pudessem responder

* O autor refere-se à declaração do Partido Nazista, quanto à permanência do "grande Reich", estimada por Hitler em mil anos, após o Congresso do Partido, em Nuremberg.

a seus tiros. Uma consideração que acentue bem o transitório, é um bom meio para encorajar os oprimidos. Ao mesmo tempo, é importante mostrar aos vitoriosos que, em tudo, em cada coisa, em cada acontecimento, existe uma contradição que se manifesta e cresce inexoràvelmente. Tal modo de ver (com a dialética do ensinamento sôbre o fluxo das coisas) pode ser assimilado para ser utilizado na análise de acontecimentos, escapando por um tempo à vigilância dos dominadores. Pode-se utilizar em biologia ou química. Mas, igualmente, a história de uma família pode ser relatada assim, sem despertar demasiadamente a atenção. A dependência de cada coisa de uma série de outras, que mudam constantemente, é um pensamento perigoso para a ditadura, e pode aparecer de múltiplas maneiras, sem oferecer pretextos à polícia. Um relato completo sôbre um homem que pretendia abrir uma charutaria, pode resultar em sério golpe contra a ditadura, se forem bem focalizados os processos, as circunstâncias que o charuteiro tinha de agüentar. Quem refletir um pouco, encontrará o porquê. Os governos que levam as massas à miséria, têm de evitar que, na miséria, essas massas se lembrem do govêrno. Falam muito do destino, e os governantes mais têm culpa da penúria. Quem pesquisar as causas da penúria, será prêso antes de poder mostrar sua verdadeira causa. Mas é possível enfrentar o palavreado do govêrno, mostrando que o destino do homem é preparado pelo homem.

Isso pode ser feito de muitas maneiras. Por exemplo, pode-se contar a história de uma pequena fazenda, na Islândia. Tôda a aldeia está convencida de que certa maldição pesa sôbre ela. Uma camponesa jogara-se dentro do poço, e o camponês seu marido se enforcara. Certo dia, casa-se o filho do camponês com uma môça que trouxe como dote algumas terras. A maldição desaparece da fazenda. A aldeia não chega a uma conclusão comum sôbre essa mudança feliz. Uns dizem que vem da alegre natureza do jovem camponês. Outros, porém, dizem que foram sòmente as terras trazidas pelo casamento que colocaram a fazenda em condições de sobreviver. Mesmo num poema retratando a natureza, pode-se alcançar algo quando se liga à natureza a obra feita pelo homem.

É necessário usar a astúcia para divulgar a verdade.

Conclusão

A grande verdade de nossa época (cujo conhecimento não basta, mas sem o qual não se achará outra verdade de importância) é que nosso continente submerge na barbárie, por querer manter pela fôrça as atuais relações de propriedade dos meios de produção. Qual a valia em escrever algo corajoso, revelador do estado de barbárie em que estamos afundando, se não definimos claramente porque chegamos a êle?

Devemos denunciar que torturas são perpetradas para que as relações de propriedade sejam mantidas. Naturalmente, dizendo isso, perdemos muitos amigos, que são contra as torturas porque acreditam na possibilidade de manter as relações de propriedade sem torturas (o que não corresponde à verdade).

Mais ainda: devemos dizer a verdade sôbre o estado bárbaro em que se encontra nosso país, para possibilitar aquilo que conduz ao desaparecimento dêsse estado. Isto é, devemos dizer como podem ser alteradas as relações de propriedade dos meios de produção, mesmo participando dos lucros. E devemos agir com muita astúcia.

Tôdas as cinco dificuldades devem ser solucionadas ao mesmo tempo, porque não podemos pesquisar a verdade sôbre o estado de barbárie, sem pensar ao mesmo tempo em suas vítimas. Quando evitamos os acessos de covardia, devemos procurar as verdadeiras conexões para aquêles que estão dispostos a aplicar os conhecimentos. Devemos também pensar e entregar-lhes a verdade, de maneira que ela possa tornar-se uma arma em suas mãos, astuciosamente, para não ser descoberta e anulada pelo inimigo.

Exige-se muito, quando se exige do escritor que escreva a verdade.

1

EM BUSCA DO CONHECIMENTO

Devemos Abolir a Estética?*

Caro senhor X.

Quando o convidei para encarar o teatro de um ponto de vista sociológico, eu o fiz na esperança de que a sociologia fôsse a morte de nosso atual teatro. Como o senhor percebeu, a sociologia tinha uma tarefa simples e radical: provar que não havia motivos para êsse teatro continuar existindo nem perspectiva alguma para nada fundamentado (agora ou no futuro) nos supostos que, outrora, fizeram o teatro possível.

* SOLLTEN WIR NICHT DIE AESTHETIK LIQUIDIEREN? 1927. Tradução de Luiz Carlos Maciel. O Senhor X, o sociólogo a que se refere Brecht, era o Professor Fritz Sternberg. Publicado no jornal *Berliner Börsen-Courier*. Na época, Brecht interessava-se pelas produções de Erwin Piscator, espetáculos documentários e políticos também chamados por seu criador de "teatro épico".

Para citar um sociólogo, cujo vocabulário espero que ambos aceitemos, não há mais espaço sociológico para êsse teatro. Seu ramo de pensamento é o único que desfruta de suficiente liberdade; todos os outros estão estreitamente comprometidos em perpetuar o nível geral de civilização de nossa época.

O senhor está imune à superstição habitual de que uma peça tem a missão de satisfazer necessidades humanas *eternas*, quando a única necessidade que ela sempre se propõe a satisfazer é a de ver um espetáculo. Sabe que as necessidades mudam e sabe por quê. Como não vê por que o desaparecimento de uma necessidade poderia significar o colapso da humanidade, o senhor, o sociólogo, está preparado para admitir que as grandes peças de Shakespeare, a base de nosso teatro, não são mais eficazes. Essas obras foram seguidas por três séculos, durante os quais o indivíduo transformou-se num capitalista, e o que as matou não foram as conseqüências do capitalismo mas o próprio capitalismo. Não há motivos para mencionar o teatro pós-Shakespeare, que é invariàvelmente muito mais fraco, e que na Alemanha foi ainda corrompido por influências latinas. Êle continua a ser sustentado apenas pelo patriotismo local.

Desde que adotamos o ponto de vista sociológico, percebemos que, no que diz respeito à literatura, estamos num pântano. Talvez sejamos capazes de levar o esteta a admitir o que os sociólogos sabem — isto é, que o teatro de hoje não presta — mas não poderemos nunca roubar-lhe a convicção de que pode melhorar. (O esteta não hesitará em admitir que êle só pode conceber essa "melhora" do teatro usando os velhos truques do negócio: "melhor" construção no sentido antigo, "melhores" motivações para os espectadores acostumados com as motivações dos bons tempos, etc.) O sociólogo porém concordará conosco se dissermos que essa espécie de teatro não tem mais consêrto e o melhor será nos livrarmos dela. Sabe que há circunstâncias em que os aperfeiçoamentos não adiantam nada. Sua escala de valor não vai do "bom" ao "ruim" mas do "correto" ao "falso". Se uma peça é falsa, êle não irá elogiá-la sob pretexto de que é "boa" (ou "bela"); e permanecerá surdo ao apêlo estético de um espetáculo "falso". Êle sabe o que é falso; e não está especulando como o que é relativo. Baseia-se em interêsses vitais. Não se diverte por ser capaz de provar tudo, mas quer

descobrir aquela coisa que vale a pena provar. Não toma a responsabilidade de tudo, mas de apenas uma coisa. O sociólogo é o homem que nos serve.

O ponto de vista estético não é adequado para as peças que estão sendo escritas hoje, mesmo se conduz a julgamentos favoráveis. Pode-se verificar isso em qualquer movimento em favor dos novos dramaturgos. Mesmo quando o instinto dos críticos os orientou corretamente, seu vocabulário estético deu-lhes muito poucos argumentos para sua atitude favorável e nenhum meio adequado de informar o público. Além disso, o teatro, enquanto encorajava a produção de novas peças, não forneceu nenhum guia prático. Assim, no fim das contas, as novas peças apenas serviram ao velho teatro e ajudaram a adiar o colapso do qual depende o seu próprio futuro. É impossível entender o que está sendo escrito hoje, ignorando-se a ativa hostilidade da geração presente a tudo que a precedeu, e participando-se da crença generalizada de que essa hostilidade é um clamor sem importância que deve ser desprezado. Esta geração não quer simplesmente capturar o teatro, com sua platéia e o resto, para apresentar boas peças contemporâneas na mesma sala de espetáculo e para o mesmo público; nem tem ela nenhuma possibilidade disso. Mas tem a possibilidade e o dever de capturar o teatro para um público *diferente*. As obras que estão sendo agora escritas estão, cada vez mais, conduzindo ao grande teatro épico que corresponde à situação sociológica; nem o seu conteúdo nem a sua forma podem ser entendidos senão pela minoria que compreendeu isso. Não vão satisfazer a velha estética; vão destruí-la.

Com o senhor nesta esperança,

BRECHT

O Teatro Épico e Suas Dificuldades*

QUALQUER TEATRO que faça uma tentativa séria de encenar uma das novas peças arrisca ser radicalmente transformado. O que a platéia vê na realidade é uma batalha entre teatro e peça, uma operação acadêmica onde, na medida em que possa ter qualquer interêsse no processo de renovação do teatro, tudo o que se tem a fazer é observar se o teatro sai como vencedor ou vencido dêsse choque criminoso. (A grosso modo, o teatro só pode sair vitorioso sôbre a peça se consegue evitar o risco da peça, transformá-lo completamente —

* BETRACHTUNG ÜBER DIE SCHWIERIGKEITEN DES EPISCHEN THEATERS 1927. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Segundo Elizabeth Hauptmann, sua colaboradora numa peça inacabada, *Jce Fleischhacker em Chicago,* Brecht começara a ler *O Capital* de Karl Marx em 1926. 1927 é o ano em que êle começa a consolidar sua própria teoria de um "teatro épico", como uma polêmica com a *Poética* aristotélica, tomando o têrmo "épico" no sentido de Aristóteles.

como no momento êle quase sempre consegue fazê-lo.) Não é o efeito da peça sôbre a platéia mas seu efeito sôbre o teatro que é decisivo neste momento.

A situação continuará até que nossos teatros tenham desenvolvido o estilo de espetáculo que nossas peças precisam e estimulam. Não será uma resposta adequada os teatros inventarem algum tipo de estilo especial para elas, no sentido que o chamado palco Munich-Shakespeare foi inventado, coisa que só poderia ser usada para Shakespeare. Tem de ser um estilo capaz de emprestar nova fôrça a tôda aquela parte do repertório teatral que ainda é capaz de viver hoje.

Sabe-se que a *transformação radical do teatro* não pode ser o resultado de nenhum capricho artístico. Tem de simplesmente corresponder ao todo da transformação radical de mentalidade em nosso tempo. Os sinais dessa transformação são bastante familiares, e até aqui têm sido vistos como sintomas de doença. Há algum motivo para isso, pois naturalmente a primeira coisa que se percebe são sinais de declínio em tudo o que é *velho*. Mas seria errado ver nesses fenômenos, o chamado *Amerikanismus,* por exemplo, nada mais do que mudanças doentias estimuladas pela atuação de influências realmente novas no corpo idoso de nossa cultura. E também seria errado tratar essas novas idéias como se não fôssem idéias, nenhum tipo de fenômeno *mental,* tentando erguer o teatro contra elas como uma espécie de bastão da mente. Ao contrário, é precisamente o teatro, a arte e a literatura que têm de formar a "superestrutura ideológica" para uma reformulação prática, sólida, da maneira de viver de nossa época.

Nas suas obras, a nova escola de dramaturgia estabelece que o *teatro épico* é o estilo teatral de nosso tempo. Expor os princípios do teatro épico em poucas frases interessantes não é possível. Êles ainda precisam ser trabalhados em detalhe, e incluem a interpretação dos atôres, técnica do palco, dramaturgia, música de cena, uso de filmes, etc. O ponto essencial do teatro épico é, talvez, que êle apela menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. Ao mesmo tempo, seria completamente errado tentar negar emoção a esta espécie de teatro. Seria o mesmo que tentar negar emoção à ciência moderna.

Diálogo Sôbre a Arte de Representar*

— Os atôres sempre alcançam grande sucesso em suas peças. Você está satisfeito com êles?

— Não.

— Por que representam mal?

— Não. Porque representam errado.

— Então, como deveriam representar?

— Para uma platéia da idade científica.

— O que significa isso?

— Demonstrando o seu conhecimento.

* DIALOG ÜBER SCHAUSPIELKUNST 1929. Tradução de Luiz Carlos Maciel. A atriz descrita nesse trabalho é Helene Weigel com quem Brecht casara há pouco tempo. Ela interpretou Jocasta num espetáculo de *Édipo Rei*, de Sófocles, dirigido por Leopold Jessner, sôbre o qual êle também escrevera uma crítica. A forma de diálogo imaginário foi tomada de Diderot por quem Brecht tinha grande admiração. Publicado no *Berliner Börsen-Courier*.

— Conhecimento de quê?

— Das relações humanas, do comportamento humano e da capacidade humana.

— Está bem; isso é o que precisam saber. Mas como podem demonstrá-lo?

— Conscientemente, sugestivamente, descritivamente.

— Como fazem atualmente?

— Por meio de uma hipnose. Entram em transe e levam a platéia com êles.

— Dê um exemplo.

— Suponha que tenham de representar uma despedida. Êles se colocam no estado emocional correspondente. E querem introduzi-lo na platéia. Se são bem sucedidos, esta acaba por não ver nada mais além disso, ninguém apreende lição alguma e, na melhor das hipóteses, são tomados por recordações. Em suma, todo mundo sente.

— Isso parece quase um processo erótico. Como deveria ser, então?

— Cerebral. Litúrgico. Um ritual. O espectador e o ator não deveriam aproximar-se mas distanciar-se um do outro. E cada um deveria distanciar-se de si próprio. De outra forma, o elemento de terror necessário para a tomada de consciência fica faltando.

— Agora mesmo você usou a expressão "científica". Você quer dizer que quando alguém observa uma ameba, ela não se oferece ao observador humano. Êle não pode penetrar em sua pele por empatia. Contudo, o observador científico tenta entendê-la. Você acha que finalmente êle o consegue?

— Não sei. Êle tenta colocá-la em relação com as outras coisas que já viu.

— Não deveria o ator tentar fazer compreensível o homem que representa?

— Não tanto o homem quanto o que acontece. Quero dizer que se escolho ver *Ricardo III*, não quero me sentir Ricardo III, mas entender êsse fenômeno em tôda sua *estranheza* e incompreensibilidade.

— Devemos, então, ver ciência no teatro?

— Não. Teatro.

— Compreendo: o homem da era científica deve ter o seu próprio teatro.

— Sim. Só que o teatro já tem o homem científico na sua platéia, mesmo que nada tenha feito para reconhecer êsse fato. Porque o público geralmente pendura o cérebro na sala de entrada, junto com o casaco.

— Você pode dizer ao ator como êle deve representar?

— Não. No momento, êle depende inteiramente da platéia, está cegamente sujeito a ela.

— Você já tentou?

— Já. Estou sempre tentando.

— Poderia um ator conseguí-lo?

— As vêzes, sim. Se fôr talentoso, ainda inocente e achar que representar é divertido. Mas só aconteceu em ensaios e enquanto eu estava presente e ninguém mais. Em outras palavras, enquanto êle tinha diante de si o tipo de platéia que já lhe expliquei. Quanto mais perto êle chegava da noite de estréia, mais se afastava e ficava diferente quando observado, porque provàvelmente sentia que outros espectadores, cuja chegada era iminente, poderiam não gostar tanto dêle.

— Você acha que realmente não gostariam dêle?

— Temo que sim. De qualquer maneira, seria um grande risco.

— Não poderia acontecer o contrário, gradualmente?

— Não. Se acontecesse gradualmente, não pareceria para a platéia que algo nôvo estava sendo gradualmente desenvolvido mas que algo velho estava gradualmente morrendo. E a platéia iria gradualmente afastar-se. Porque se o elemento nôvo fôsse introduzido gradualmente, seria introduzido pela metade e o resultado seria que careceria de fôrça e de eficiência. Pois não se trata de uma melhoria qualitativa mas de uma adaptação para um objetivo completamente diferente. Quer dizer, o teatro estaria então alcançando melhor o mesmo objetivo, mas estaria também satisfazendo um nôvo objetivo, provàvelmente muito mal no comêço. Qual seria o resultado de tentar simplesmente contrabandear essa novidade para dentro dêle? O ator simplesmente chocaria as pessoas. Não seria sua maneira de representar que as chocaria, mas êle próprio. Êle daria a impressão de estar querendo "chamar a atenção". Contudo um elemento chocante é um dos princípios da nova maneira de representar. Ou, então, o ator seria

acusado de estar demasiadamente autoconsciente; sendo a autoconsciência outro princípio da nova arte.

— Já se fizeram tentativas dessa espécie?

— Sim, uma ou duas.

— Dê um exemplo.

— Quando uma atriz dêsse nôvo tipo estava representando a serva de *Édipo Rei*, anunciou a morte de sua senhora, gritando "morta, morta" numa voz penetrante e sem emoção. Seu "Jocasta morreu" foi dito sem nenhum pesar mas tão firme e definidamente que o simples fato da morte de sua senhora tinha mais pêso naquele momento preciso do que o que poderia ser criado por qualquer tristeza. Ela não abandonou sua voz ao horror, mas talvez sua face, pois usava uma maquilagem branca para mostrar o impacto que uma morte causa nos que a presenciam. Comunicou o suicídio, como se Jocasta tivesse sido caçada, menos com piedade pela infeliz do que orgulho pelo êxito do caçador, de tal maneira que ficou claro mesmo ao espectador mais viciado na embriaguez emocional que, aqui uma decisão havia sido levada até ao fim e pedia-se a sua aquiescência. Com espanto, ela descreveu numa única frase a aparente loucura da mulher moribunda, e não havia equívocos no tom em que dizia "e como ela acabou, nós não sabemos" com o que, como um tributo pobre mas inflexível, ela recusou fornecer maiores informações sôbre essa morte. À medida que descia os degraus, caminhava de maneira que sua figura frágil parecia estar cobrindo uma longa distância, da cena da tragédia até ao povo no palco baixo. E quando levantou os braços, no lamento convencional, estava pedindo ao mesmo tempo piedade para ela própria, que assistira à catástrofe. Com o seu "agora podemos chorar", dito em voz alta, parecia negar a justiça das tristezas anteriores por terem sido prematuras.

— Que espécie de recepção ela teve?

— Discreta, exceto da parte de uns poucos especialistas. Mergulhada na identificação com os sentimentos da protagonista, a platéia falhou em particular das decisões morais com as quais a trama é feita. Essa imensa decisão, que a atriz tinha comunicado, não teve quase nenhum efeito nos que a viam como mera oportunidade para novas sensações.

O Assunto e a Forma*

I. As dificuldades não são superadas com silêncio sôbre elas. A prática exige que um passo deve seguir o outro; a teoria tem de abraçar tôda a seqüência dêles. Os novos assuntos constituem o primeiro estágio; a seqüência entretanto vai mais adiante. A dificuldade consiste em trabalhar no primeiro estágio (novos assuntos) quando já se está pensando no segundo (as novas relações entre os homens). Saber a função do helium não ajuda muito para estabelecer uma imagem ampla do mundo; contudo, não há esperança de estabelecer esta última se não se mantém o helium em mente. O meio adequado de explorar as novas relações entre os homens é através da exploração dos novos assuntos (casamento, doença, dinheiro, guerra, etc.).

2. A primeira coisa, portanto, é compreender o nôvo assunto; a segunda, modelar as novas relações. O motivo: a arte marcha atrás da realidade. Um exemplo: a extração e refinação de petróleo representam um nôvo complexo de assuntos e quando os estudamos cuidadosamente, defrontamo-nos com formas totalmente novas de relações humanas. Um modo particular de comportamento, que pode ser observado tanto no indivíduo como na massa, é claramente peculiar ao complexo do petróleo. Mas não foi o nôvo modo de comportamento que criou uma maneira particular de refinar o petróleo. O complexo petrolífero veio primeiro, as novas relações são secundárias. As novas relações representam respostas da humanidade às questões colocadas pelo "assunto"; são soluções. O assunto (ou seja, a situação) desenvolve-se segundo regras definidas, necessidades puras. O petróleo criou novas relações, que são fenômenos secundários.

3. A simples necessidade de compreender as novas áreas de assuntos impõe uma nova forma dramática e teatral. Podemos falar de dinheiro na forma dos iâmbicos? "No mercado, a princípio cotado a 50 dólares, agora além de 100, breve subirá mais", etc. — que tal? O petróleo resiste à forma dramática dos cinco atos; as catástrofes de hoje não se desdobram em linha reta mas em crises cíclicas; os "heróis" mudam em diferentes fases, são intercambiáveis, etc.; o gráfico da ação do povo é complicado por tentativas abortadas; o destino não é mais um poder único e coerente; antes, existem campos de fôrça que podem ser vistos irradiando-se em direções opostas; os próprios grupos no poder compreendem movimentos não sòmente de uns contra os outros, mas dentro dêles próprios, etc. etc. Mesmo para dramatizar uma simples reportagem jornalística, é necessário muito mais do que a técnica dramática de um Hebbel ou um Ibsen. Isso não é motivo de vaidade mas uma terrível realidade. É impossível ex-

* Über stoffe und form 1929. Tradução de Luiz Carlos Maciel. As peças com novos assuntos, como o petróleo, foram provàvelmente *Konjunktur,* de Leo Lenia (que afirmou dela: "O herói dessa comédia é o petróleo."), encenada por Piscator com colaboração de Brecht em 1928, *Die Petroleuminseln,* de Lion Feuchtwanger, e *Petrole,* de Alfons Goldschmidt. Quanto a *Ostpolzug,* trata-se de uma peça de Arnold Bronnen, com um só personagem, montada em Berlim, em 1925, com direção de Leopold Jessner. Êste artigo também foi publicado no *Berliner Börsen-Courier.*

plicar um personagem contemporâneo pelos traços ou uma ação contemporânea pelos motivos que teriam sido adequados na época de nossos pais. Permitamo-nos (provisòriamente) nem sequer investigar os motivos (por exemplo: *Na Selva das Cidades, Ostpolzug*) para, pelo menos, não imputar às ações falsos motivos, mostrando-as como puros fenômenos, no suposto que teríamos que mostrar personagens, por algum tempo, sem quaisquer traços definidos — tudo isso, mais uma vez, provisòriamente.

4. Tudo isso, i. e. todos êsses problemas, referem-se a tentativas de escrever peças de primeira grandeza: algo que, no momento, está longe de ser devidamente distinguido do entretenimento comum.

5. Uma vez que possamos dominar os novos assuntos, podemos passar às novas relações, que no momento são imensamente complicadas e só podem ser simplificadas por meios *formais*. A forma em questão só pode ser conseguida, entretanto, através de uma mudança completa no objetivo do teatro. Só um nôvo objetivo pode conduzir a uma nova arte. O nôvo objetivo é a pedagogia.

Sôbre o Teatro de Todos os Dias*

Vocês, artistas, que fazem teatro
em grandes casas, sob a luz de sóis postiços,
ante a platéia em silêncio, observem de vez em quando
êsse teatro que tem na rua o seu palco:
cotidiano, multifário, inglório.
mas tão vivido e terrestre, feito da vida em comum
dos homens — êsse teatro que tem na rua o seu palco.

Aqui a vizinha, arremedando o senhorio,
mostra com tôda a clareza, rememorando o palavrório dêle,

* ÜBER ALLTAEGLICHES THEATER 1930. Tradução de Geir Campos. Êste poema faz parte dos textos didáticos, em prosa e verso, que formam uma coletânea intitulada *Messingkauf* e deixada incompleta por Brecht, apesar de ter voltado a trabalhar nela depois de 1940. Impresso nos *Schriften zum Theater*, 1957.

como êle faz para desviar a conversa
do cano d'água que furou. Pelos passeios
os moços mostram às môças, que o riso escondem,
como é que elas à noite se defendem
expondo os seios hàbilmente. Adiante, um bêbedo
imita o padre no sermão abrindo aos pobres
os ricos páramos do Paraíso. Tão
sério e engraçado, e tão digno
êsse teatro! Não são como papagaios e macacos
que representam por representar,
indiferentes ao que estão representando, apenas para dizerem
que sabem: têm, ao contrário,
propósitos em vista.

Oxalá possam
vocês, artistas maiores, imitadores exímios,
não ficar nisso abaixo dêles! Não se afastem,
por mais que se aperfeiçoem na arte,
dêsse teatro de todos os dias
que tem na rua o seu palco!

Aquêle homem, no canto da rua, vejam:
está mostrando como o acidente ocorreu, submetendo o
[motorista

abertamente à sentença da multidão,
pela maneira como ia ao volante. E agora
faz o papel do atropelado, pelo visto
um ancião. De um e de outro êle só diz
o indispensável para entender-se o desastre,
mas é o que basta para apresentar os dois aos olhos de vocês.
Não dá a entender que não pudessem ambos
evitar o acidente. E o acidente
é compreendido, embora incompreensível, pois tanto um como
[outro

bem poderia ter agido de outra forma: agora êle está
[mostrando

como os dois poderiam ter agido para que o acidente
não ocorresse. Nada de superstições

em seu testemunho ocular: não atribui
a sorte dos mortais a estrêla alguma,
senão às próprias falhas.

Notem ainda
a seriedade e o cuidado dessa representação: da sua fidelidade
bem sabe que dependem muitas coisas — que o inocente
não se arruíne e que o prejudicado
tenha indenização. Vejam-no agora
repetindo o já feito: quando há dúvida,
faz um esfôrço de memória, sem certeza
de haver representado bem, parando
e pedindo a alguém mais, aqui e ali,
que o corrija. Êste ponto
observem com respeito!
E com admiração
devem ainda notar que êsse imitador
não se perde em nenhum papel, não se confunde
jamais com o personagem que está interpretando. Permanece
como intérprete, sempre, sem misturas. O outro
não lhe confiou segrêdo algum, e êle
não compartilha do outro os sentimentos ou pontos de vista;
sabe do outro pouquíssimo. Em sua interpretação
nenhum terceiro aparece, nascido do outro e dêle,
como um composto de ambos, no qual
pulsasse um só coração e um só cérebro pensasse:
seu espírito coeso é o de um intérprete a interpretar
dois vizinhos estranhos.

A fabulosa transfiguração
que se pretende passar, nos teatros de vocês,
entre o camarim e o palco
— um ator sai do camarim, um rei
entra no palco — essa mágica
(da qual já tantas vêzes tenho visto
darem boa risada os maquinistas, empunhando garrafas de
[cerveja)

não tem lugar aqui.

Nosso intérprete, no canto da rua,
não é nenhum sonâmbulo a quem ninguém se deva dirigir;
não é nenhum supremo sacerdote em seu divino ofício...
Podem interrompê-lo a qualquer hora,
e êle responde com tôda a calma, e depois
prossegue com a sua exibição.

Não digam: "Êsse homem
não é artista!" — Erguendo tal barreira
entre vocês e o mundo, ficarão
vocês fora do mundo: não lhe dão
o título de artista, e êle a vocês
talvez não dê o título de homens... E essa restrição dêle
será mais grave ainda. Digam, antes:
é um artista, porque é um ser humano.
Podemos fazer tudo o que êle faz e
sentir-nos muito honrados, pois o que nós fazemos
é algo de humano e universal que a tôda hora
sucede no burburinho das ruas, quase
tão caro aos homens como alimentar-se
e respirar!

Conduzam o teatro de vocês
de volta à vida prática. Digam: as nossas máscaras
não têm nada de mais, são simples máscaras...
O vendedor do armarinho, lá embaixo,
põe na cabeça o chapéu côco de quem doma corações,
pendura ao braço uma bengala, chega a colar um bigode
sob o nariz, e atrás do seu balcão
ensaia uns passos de embalo, mostrando
a proveitosa modificação que com
um chapéu côco, uma bengala e um bigodinho,
os homens podem realizar. Os nossos versos,
digam que êles também os têm: os jornaleiros
gritam com ritmo as manchetes, aumentando
o impacto delas e facilitando
tantas repetições. Nós recitamos
textos alheios, mas os namorados

e os mercadores também decoram seus textos
— e quantas vêzes se recitam frases!
Máscaras, versos, frases, são assim coisas comuns: incomuns
[são
a máscara ideada com grandeza, os versos bem compostos
e a frase inteligente!

Fiquemos, pois, entendidos: ainda quando aperfeiçoem
o que faz o homem do canto da rua,
vocês ainda estarão fazendo menos
do que êle, se ao teatro de vocês
derem menos sentido, com motivos menores,
participando menos da vida do público e
com menos serventia.

Notas Sôbre "Mahagonny"*

ANIMAMO-NOS, depois de algum tempo, a renovar a ópera. Desejamos, sem nada mudar seu caráter culinário, atualizá-la, quanto ao conteúdo e tecnicalizá-la, quanto à forma. Mas como é precisamente por seu caráter retrógrado que se

* ANMERKUNGEN ZUR OPER AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY 1930. Tradução de Aldomar Conrado. É o primeiro trabalho teórico de Brecht que formula, extensa e detalhadamente, sua idéia de um "teatro épico", com a famosa tábua comparativa entre o teatro dramático e o teatro épico que se tornou citação quase obrigatória dos posteriores comentários sôbre o assunto. Pela primeira vez também, Brecht emprega um de seus conceitos prediletos: o de *Gestus,* para designar a unidade de exteriorização artística e significativa de uma idéia. Entre as óperas citadas, *Electra* é de Richard Strauss, com libreto de Hugo von Hofmannsthal, *Johnny spielt auf* de Ernst Krenek e a escrita em latim provàvelmente *Oedipus Rex* de Stravinsky e Jean Cocteau. O ensaio foi publicado no *Versuche 2,* 1930, com a assinatura "Brecht. Suhrkamp."

torna atraente para o seu público, o que restava era tentar provocar um afluxo de novos clientes, com apetites novos, para êste gênero de espetáculo. E isto foi o que realmente fizemos: democratizar, sem mudar evidentemente o caráter da "democracia" que consiste em dar ao "povo" novos direitos, mas não os meios de exercê-los. E depois, o que importa ao servo a pessoa a quem deve servir: o que preocupa é servi-la. As inteligências mais avançadas reclamam então as inovações que devem estimular uma renovação da ópera: mas ninguém reclama, nem estimula verdadeiramente uma discussão dos princípios fundamentais da ópera.

Esta modéstia que demonstram em suas reivindicações os espíritos mais progressistas tem fundamentos econômicos que lhes permanecem escondidos. As grandes engrenagens como a ópera, o teatro, a imprensa, etc., impõem suas concepções de maneira incógnita. Há muito tempo que se contentam de utilizar como alimento do agrupamento de consumidores o trabalho dos intelectuais que ainda tomam parte da distribuição dos lucros, que pertencem de certo modo às classes dirigentes embora sejam, socialmente, já proletarizados. Dito de outra forma, já há muito tempo que as grandes engrenagens orientam a criação artística segundo seus próprios critérios. E no entanto, entre os intelectuais, persiste ainda a ilusão de que todo o comércio das grandes engrenagens não pretende mais que a valorização do seu trabalho, e que longe de exercer uma influência, êste fenômeno, julgado secundário, permite que o seu trabalho é que a exerça. Esta falta de visão dos compositores, escritores e críticos tem enormes conseqüências, às quais presta-se, geralmente, muito pouca atenção. Convencidos de possuir o que realmente os possui, defendem uma engrenagem que não controlam mais; um aparelho que não existe mais, como acreditam, a serviço dos criadores, mas que, pelo contrário, voltou-se contra êles e portanto contra sua própria criação (na medida em que isto apresenta tendências específicas e novas, não conformes ou mesmo opostas à engrenagem). O trabalho dos criadores não é mais que um trabalho de fornecedores, e assiste-se ao nascimento de uma noção de valor cujo fundamento é a capacidade da exploração comercial. Daí o hábito de reformar a obra de arte para melhor adaptá-la à engrenagem desde que não se reforma nunca a engrenagem para adaptá-la à obra

de arte. Diz-se: esta ou aquela peça é boa; pensa-se: boa para a engrenagem. Ora, a engrenagem é determinada pela ordem social; então, não se acolhe bem senão o que contribui para a manutenção da ordem estabelecida. Uma inovação que não ameace a função social da engrenagem (e esta função é a de ser um divertimento vesperal) pode por ela ser apreendida. Mas as que tornam iminente a mudança dessa função e procuram dar à engrenagem uma posição diferente na sociedade, por exemplo uma aproximação, em certa medida aos grandes estabelecimentos de ensino ou aos grandes organismos de difusão, esta mudança é renegada por ela. A sociedade absorve por meio da engrenagem apenas o que necessita para sua perpetuação. Isto quer dizer que só é permitida uma "inovação" capaz de conduzir a uma renovação, mas nunca a uma transformação da sociedade — quer esta forma de sociedade seja boa ou má.

As inteligências mais progressistas não sonham em transformar a engrenagem pois julgam-na ao serviço do que inventam e capaz de se transformar por uma ação de seus pensamentos. Mas êles não criam livremente. Com ou sem êles a engrenagem desempenha sua função, os teatros representam tôdas as noites, os jornais aparecem X vêzes por dia; e cada um dêstes absorve o que necessitam: uma certa quantidade de matéria, pura e simplesmente.[1]

Poder-se-ia acreditar que a denúncia destas circunstâncias (a inelutável dependência na qual se encontram os artistas em relação à engrenagem) equivale à sua condenação.

Mas a limitação da liberdade de criação do indivíduo é um processo progressista. O indivíduo encontra-se cada vez mais implicado nos grandes acontecimentos que transformam o mundo. Torna-se-lhe impossível contentar-se em "exprimir-se" sòmente. É solicitado a resolver os problemas de ordem geral. E é pôsto em condições de fazê-lo. O vício reside no fato das engrenagens não pertencerem à comunidade: os meios de produção não são ainda a propriedade daqueles que produzem, de modo que o trabalho tem a característica de uma

[1] Os criadores dependem por completo da engrenagem, tanto no plano econômico quanto no social; ela os monopoliza e, cada vez mais, as produções dos escritores, compositores e críticos transformam-se em verdadeiras matérias-primas: é a engrenagem que elabora o produto para consumo.

verdadeira mercadoria, submetida às leis do mercado. A arte é uma mercadoria — impossível de ser fabricada sem os meios de produção (as engrenagens). Não se pode fazer uma ópera senão para a Ópera. Por exemplo: não se pode imaginar uma ópera como um animal marinho desenhado por Bocklin, e que fôsse exposto depois da tomada do Poder num aquário: seria ainda mais ridículo querer introduzi-lo nos velhos jardins zoológicos. Mesmo se nos propuséssemos discutir o princípio da ópera (sua função) teríamos que fazer uma ópera.

Ópera, Sim...

Nossa ópera é uma ópera gustativa. Era um instrumento de prazer antes de se tornar uma mercadoria. Tem o prazer como fim mesmo quando exige ou transmite uma certa cultura. Pois na verdade a cultura que exige ou transmite é uma cultura do gôsto. E sua atitude, ao abordar os temas, é uma atitude de fruição. Vive os seus temas e desperta no público uma vivência.

Por que *Mahagonny* é uma ópera? Sua orientação fundamental é a mesma da ópera: a gustativa. É pela fruição que *Mahagonny* aborda seu tema? Sim. *Mahagonny* faz seu tema "viver"? Sim. Pois *Mahagonny* é um prazer, uma diversão.

Mahagonny sacrifica-se conscientemente ao absurdo dêste gênero. O absurdo da ópera consiste no fato de que utiliza elementos racionais e aspira uma certa materialidade e um certo realismo que são anulados pela música. Um homem que morre, eis qualquer coisa de bem real. Mas se êle canta, no momento de sua morte, entramos completamente no terreno do absurdo, absurdo êsse que se transformaria caso o espectador cantasse também ao olhá-lo. A música torna a realidade fluida e irreal. Muitas vêzes ela dá nascimento a um terceiro mundo, a qualquer coisa de muito complexo, de muito real também e de onde se podem extrair efeitos bastante reais mas isto se encontra cortado do seu ponto de partida: a realidade utilizada; mais a música caminha nesta direção mais o espetáculo torna-se um pretexto para a fruição: existe uma relação direta entre o grau de fruição e o grau de irrealidade.

A noção de ópera condiciona todos os elementos de *Mahagonny*. Alguma coisa de absurda, de irreal e fútil, introduzida judiciosamente, tinha um duplo efeito: colocar-se em evidência e anular-se.[2] O absurdo que se manifesta aqui é apenas conveniente ao local de sua aparição.

Uma tal atitude é pura e simplesmente a fruição.

Quanto ao conteúdo desta ópera... *Seu conteúdo é a fruição*. O prazer não sòmente como forma mas também como matéria. Se tínhamos aceito que o nosso objetivo fôsse matéria de prazer, quisemos pelo menos que o prazer fôsse a matéria do nosso objetivo. O prazer aparece aqui sob sua forma histórica atual: como uma mercadoria.[3]

Não contestamos se êste conteúdo deve ter o efeito de uma provocação. Na décima terceira cena, por exemplo, o glutão se enche de comida até morrer porque a fome reina no país. Mesmo que não sugeríssemos o mesmo para a fome dos outros, esta cena teve um efeito provocativo porque apesar de que nem todos os que têm de comer o façam até morrer, são muitos os que morrem de fome exatamente porque há quem tenha fartura.

Seu prazer implica no fato de que dentro dela existe uma provocação.[4] Dentro de um tal contexto, a ópera conhecida como um meio de fruição passa a ter outro efeito. Mas não sôbre alguns espectadores. Seu cunho provocador nos faz

2 Esta limitação estrita não nos impediu de introduzir elementos didáticos diretamente consumíveis e de tudo estruturar do ponto de vista do *Gestus*. O ôlho que relaciona tudo ao *Gestus* é a moral. Daí, a pintura dos costumes, mas de caráter subjetivo.

"Bebamos ainda um copo
Pra casa não vamos não
Bebamos pois mais um copo
E vamos à recreação."

Aquêles que cantam desta forma são moralistas subjetivos, descrevendo-se a si próprios.

3 O Romantismo também é apresentado como uma mercadoria. Mas aparece sòmente como mercadoria; nunca como forma.

4 "Um senhor muito digno e de faces congestionadas brandia um punhado de chaves e investia, triunfante, contra o teatro épico. A mulher não o abandonava nessa hora de decisão. Ela tinha os dois dedos enfiados na bôca, os olhos semicerrados e as faces inchadas. Seus assobios cobririam o ruído das chaves dos magazines." (Alfred Polgar, sôbre a estréia de *Mahagonny* em Leipzig).

reencontrar a realidade em todo seu vigor. *Mahagonny* não é talvez muito apetitosa, e pode ser mesmo, que por sua má consciência, tenha a ambição de não sê-lo; no entanto não deixa de ser uma iguaria.

Mahagonny não é nada mais do que uma ópera.

... Sim, mas com Inovações!

Era necessário elevar a ópera ao nível técnico do teatro moderno. O teatro moderno é o teatro épico. O esquema que se segue indica algumas das modificações de maior importância ao passarmos de um teatro dramático para o teatro épico.[5]

A forma dramática do teatro	*A forma épica do teatro*
É ação,	É narração,
Faz participar o espectador na ação,	Faz do espectador um observador — mas
Consome-lhe a atividade,	Desperta-lhe a consciência crítica,
Desperta-lhe sentimentos.	Exige-lhe decisões.
Vivência.	Visão do mundo.
O espectador é jogado dentro de alguma coisa.	O espectador é colocado diante de alguma coisa.
Sugestão.	Argumento.
Os sentimentos são conservados tais como são.	Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência.
O espectador está no interior da ação, participa.	O espectador está de frente, analisa.
Supõe-se que o homem é algo conhecido.	O homem é objeto de uma análise.
O homem imutável.	O homem se transforma e pode transformar.
Interêsse apaixonado pelo desenlace.	Interêsse apaixonado pelo desenvolvimento da ação.
Uma cena em função da outra.	Cada cena para si.
Progressão.	Construção articulada.
Desenvolvimento linear.	Desenvolvimento retilíneo.
Evolução contínua.	Saltos.
O homem como um dado fixo.	O homem como uma realidade em processo.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.
Sentimento.	Razão.

5 Êste esquema não apresenta oposição absoluta mas simplesmente variações de matiz. Assim, dentro de uma representação destinada a informar o público, podemos fazer apêlo tanto à sugestão afetiva quanto à persuasão puramente racional.

A incursão dos métodos do teatro épico na ópera conduz, principalmente, a uma separação radical dos elementos dêste gênero. E êste é sem dúvida um meio bastante simples para se pôr um fim à gigantesca luta por uma supremacia a que se entregam o texto, a música e a representação (e diante da qual nós nos perguntamos sempre qual elemento serve de pretexto para o outro — a música pretexto para o espetáculo ou o espetáculo pretexto para a música, etc.). Enquanto a expressão "obra de arte total" significar uma mistura homogênea de elementos diversos, êstes elementos estarão degradados de uma mesma maneira, cada um dêles tendo a função de dar a deixa para os outros. Tal processo de fusão engloba também o espectador; êle também é integrado no conjunto e representa um elemento passivo da obra de arte total. É preciso combater êste gênero de operação mágica. E renunciar ao que se apresente como uma tentativa de hipnose, que provoque fatalmente êxtases condenáveis, embotando o espírito.

A Música, o Texto e a Imagem Devem Receber uma Maior Autonomia

A) *Música*

No que corresponde à música, houve modificações que podem ser apresentadas esquemàticamente da seguinte forma:

Ópera dramática	*Ópera épica*
A música está a serviço, intensifica o texto, impõe o texto, ilustra, pinta a situação psicológica	A música comunica, comenta o texto, pressupõe o texto, assume uma posição e revela um comportamento.

A música é a mais valiosa contribuição para o tema.[6]

[6] A grande quantidade de artífices que compõem uma orquestra só possibilita uma música associativa (uma onda de sons dá lugar a outra). Torna-se então necessário reduzir a orquestra a um máximo de trinta especialistas. O cantor transforma-se num relator, seus sentimentos privados devem continuar privados.

B) *Texto*

Para que não se limite no terreno do absurdo, havia que tirar do divertimento elementos didáticos, diretamente consumíveis. Esta busca conduziu à forma de crônica de costumes. Os personagens em ação são os narradores dos costumes. O texto não deve ser nem sentimental nem moralizante, deve mostrar a moral e a sentimentalidade. A palavra escrita (nos títulos) adquiriu a mesma importância que a palavra dita. Pois é pela leitura dos títulos que o espectador adota ràpidamente uma atitude mais cômoda em relação à obra.

C) *Cenário*

A exposição, no meio de uma representação teatral, de obras plásticas independentes constitui uma inegável novidade. As projeções de Caspar Neher assumem uma posição em relação ao que se desenvolve na cena, de modo que, por exemplo, o glutão real encontra-se sentado em frente ao desenho do glutão. A cena repete fielmente os acontecimentos fixados pela imagem. As projeções de Caspar Neher são um elemento da ópera tão autônomo como o texto e a música de Weill. Constituem seu material plástico concreto.

Naturalmente tôdas estas inovações pressupõem também uma atitude nova do público que freqüenta os teatros de ópera.

As Conseqüências das Inovações: A Ópera Foi Degradada?

Não há nenhuma dúvida que a nova ópera não se dirige mais a certas exigências que a antiga satisfazia totalmente. Qual então a atitude do público perante a ópera? Esta atitude poderá ser modificada?

Homens adultos, temperados pela luta da existência, homens implacáveis, surgem, em avalanche do metrô e precipitam-se para as bilheterias do teatro. Junto com seu chapéu deixam também no vestiário seu comportamento cotidiano, sua atitude "diante da vida"; e ao tomarem lugar na sala de

espetáculos assumem atitudes de reis. Devemos condená-los por isto? Para achar isto ridículo seria necessário não preferir esta atitude de rei à de um comerciante de queijo. Mas esta atitude não será admissível na ópera. Será possível modificá-la? Poder-se-ia incentivá-los a acenderem seus cigarros?

A promoção (de um ponto de vista técnico) do conteúdo ao nível de elemento autônomo ao qual se relacionam o texto, a música, a imagem, o abandono da ilusão em proveito da discussão, a atribuição de um papel nôvo ao espectador (em lugar de ser autorizado a se identificar, deve de qualquer maneira expressar um voto e, em lugar de se imiscuírem na ação discutem-na), todos êstes fatos novos deram início a uma transformação que vai muito mais além de uma mera questão formal: ela começa a atingir a verdadeira função do teatro, sua função social.

A ópera antiga exclui qualquer discussão do seu conteúdo. No caso do espectador tomar uma posição diante de certas realidades seria uma frustração para o verdadeiro objetivo da ópera pois o espectador não teria se envolvido na ação. Sem dúvida a ópera antiga podia conter elementos cuja natureza não era exclusivamente culinária. É preciso distinguir entre a época de sua grandeza e a de sua decadência. A *Flauta Mágica,* o *Figaro, Fidélio* tinham um conteúdo de idéias, tomavam um partido. No entanto, a visão do mundo que elas continham, a audácia de seu conteúdo, eram absorvidas por uma espécie de môlho culinário, por assim dizer, e terminava pela preocupação de só causar prazer. Como seu sentido verdadeiro desaparecia restava um outro: o de ser uma ópera. O conteúdo era ser uma ópera. Aos wagnerianos de hoje era bastante saber que os antigos wagnerianos encontraram um sentido nas óperas de Wagner: tinham consciência de sua existência. Os compositores da linha wagneriana conservam a atitude de pensadores que teriam uma visão do mundo. Imprópria para qualquer outro uso, esta visão do mundo servirá apenas como um simples meio de prazer. (*Electra, Johnny spielt auf.*) Tôda a técnica ricamente diferenciada que permitia ao compositor uma tal atitude foi conservada até hoje da mesma forma que o bom burguês dos nossos dias percorre o seu dia-a-dia se dando os ares de um filósofo. Só a partir dêste atrofiamento do seu sentido (compreendamos: êste sentido *estava para* se atrofiar) é que se explicam as inovações

contínuas que afligem a ópera, as tentativas desesperadas de emprestar-lhe um sentido, um sentido "nôvo". Mas, em definitivo, o elemento musical é que se torna o sentido; o desenvolvimento das formas musicais tomam um sentido ao nível de uma evolução, e através do mais feliz dos acasos, determinadas relações, modificações, etc. transformam-se em fins. Êstes progressos não têm conseqüência e não são conseqüência de nada. Não resultam de necessidades novas e apenas como novos atrativos atendem às necessidades velhas. Progressos, portanto, cujo papel permanece estritamente conservador. Introduzem-se no teatro novos elementos, que ainda não tinham sido vistos em tal lugar simplesmente porque ainda eram desconhecidos no tempo em que em "tal lugar" começaram a ser usados. (Locomotivas, pavilhões com máquinas, aviões, salas de banho, etc. servem de divertimento. Os melhores compositores entre os novos negam de tal modo o conteúdo que o apresentam — ou melhor, escamoteiam — em latim.) Tais progressos indicam sòmente que algo ficou num estado estacionário: são realizados sem que a função de conjunto da ópera seja modificada, ou mais exatamente para que não seja modificada.

E a música utilitária?

No momento em que, no campo da música, chegava-se à arte pela arte pura (tratava-se de uma reação à música impressionista tôda apoiada no pendor emocional), ou seja a mais crua arte pela arte, surgiu de repente, tal Vênus saindo das espumas, o conceito de música utilitária, ou música para consumo, na qual a música recorre ao profano. Procura-se o profano para utilizá-lo como se "utiliza" uma mulher. Inovações sôbre inovações: e o ouvinte, já saturado, readquiria o prazer da audição. A luta contra a preguiça de ouvir transformou-se numa luta por uma melhor aplicação do ouvinte e, no final das contas, pela melhor aplicação do músico. O violoncelista de uma orquestra, pai de uma família numerosa, não tocava mais por convicção filosófica, mas por prazer. O culinarismo estava salvo.[7]

7 Seria preciso criticar estas instituições desde que elas não servem para regenerar instituições tornadas caducas. Elas não representam um progresso desde que realizam uma reconversão fundamental de tais instituições. Nestes casos representam um melhoramento quantitativo,

Perguntamo-nos: por que esta perseverança? Por que se agarrar com tanta obstinação à fruição, ao êxtase? Por que tão pouco interêsse entre os espectadores, tão pouco interêsse por seus próprios problemas desde que não mais estejam entre suas quatro paredes? Por que nunca se discute?

A resposta: não há nada a se esperar de uma discussão. Qualquer discussão sôbre a sociedade atual, mesmo nos seus elementos menos importantes, conduziria, por um processo imediato e irresistível, a uma poderosa ameaça a esta forma de sociedade.

Já vimos que a ópera é vendida como um divertimento vesperal, o que impõe limitações bem precisas à ação daqueles que tentassem transformá-la. Vemos agora que êste divertimento tem que ser solene e destinado à ilusão. E por quê?

Na sociedade atual torna-se impossível pensar na exclusão da velha ópera. A ilusão que ela comporta tem uma grande importância social. A embriaguez é indispensável, nada pode substituí-la.[8] É pela ópera sòmente que o homem pode permanecer humano. Por todos os outros caminhos suas faculdades intelectuais foram reduzidas há muito tempo a instrumentos de uma desconfiança angustiada, da escroqueria e do cálculo egoísta.

A ópera velha não permanece ainda pelo motivo de ser velha, mas por servir a uma ordem velha. E isto abre novas perspectivas para a ópera nova. Hoje podemos nos perguntar se a ópera chegou a um estágio no qual as inovações, longe de conduzirem a uma renovação, não conduzirão, pelo contrário, a uma destruição.

Por mais culinária que seja *Mahagonny* (e o é bastante), tem uma função de transformação social. Além de colocar o culinário em discussão ataca a sociedade que tem necessidade de tais óperas. Pode-se dizer que ainda se encontra confortàvelmente instalada no velho trono da ópera; mas pelo menos já começa a derrubá-lo (por distração ou má consciência)... Fazemos inovações pelo canto.

As inovações verdadeiras atacam o mal pela raiz.[9]

Pelas Inovações — Contra a Renovação

Mahagonny foi escrita há dois anos, entre 1928-1929. Nos trabalhos que o seguiram tentamos acentuar com um vigor cada vez mais forte o elemento didático em prejuízo do elemento culinário. Procuramos transformar um instrumento de alegria num instrumento pedagógico e certas instituições de divertimento em organismos de difusão.

um processo de purificação que só encontra sentido na modificação da função operada ou a operar.

O progresso verdadeiro é o que permite ou impõe progredir. O progresso verdadeiro tem por motivação um estado de coisas real e insustentável e, por conseqüência, contribui para sua transformação.

[8] "A vida que nos é imposta é demasiado dura, traz-nos demasiadas dores, decepções, coloca-nos dentro de problemas insolúveis. Para suportá-la não podemos prescindir de calmantes, que podem ser de três espécies: as diversões intensas que podem minimizar nossa miséria, as compensações que a reduzem, e estupefacientes que nos tornam insensíveis a ela. É absolutamente necessária qualquer uma delas. As compensações que a arte nos oferece são ilusões contra a realidade, mas por isto não deixam de ter sua eficácia psíquica pelo poder que a imaginação mantém na nossa vida interior." (.....) "Êstes estupefacientes, em certas condições, são responsáveis pelo desperdício de energias que poderiam servir para melhorar o destino humano." (Freud — *O Mal-Estar da Civilização*.)

[9] Em *Mahagonny* são estas inovações que permitem ao teatro a possibilidade de apresentar uma descrição dos costumes (de pôr a descoberto o caráter de mercadoria tanto da diversão quanto do espectador que a desfruta) e ainda aquelas que induzem o espectador a tomar uma posição moral.

Notas Sôbre a "Ópera dos Três Vinténs"*

A Razão Para Ler as Obras Dramáticas

Não existe nenhuma razão de modificar para a *Ópera dos Três Vinténs* a epígrafe que John Gay colocou na sua *Beggar's Opera*: *"Nos haec novimus esse nihil."* A presente edição não pretende outra coisa que ser o livro de ponto de

* ANMERKUNGEN ZUR DREIGROSCHENOPER 1931. Tradução de Aldomar Conrado. Estas notas, juntamente com as sôbre *Mahagonny*, parecem ter sido concebidas por Brecht para futura reunião no volume que deveria se chamar *Sôbre um Teatro Dialético*. Embora êle tivesse feito posteriormente novas anotações, nunca o completou. Estas foram publicadas originalmente no *Versuche 3*, 1931. Na adaptação da *Beggar's Opera*, de John Gay, Brecht aproveitou a tradução alemã de K. L. Ammer, fato que nunca mencionou. Denunciado pelo crítico Alfred Kerr, justificou-se com sua "indiferença de princípio pelas questões de propriedade intelectual". Mais tarde, Brecht parece ter perdido essa

uma peça integrada no repertório. Dirige-se mais ao profissional que ao amador. Ao dizer isto pretendemos falar da necessidade de transformar o maior número possível de espectadores e leitores em especialistas (transformação que já começa a ocorrer).

A *Ópera dos Três Vinténs* apresenta certas concepções burguesas, não sòmente como tema — pelo simples fato de apresentá-las no teatro — mas também na maneira de apresentar êste tema. É uma espécie de relatório do que o espectador deseja ver da vida no teatro. Como porém o espectador vê coisas que não desejaria ver, como vê seus desejos não apenas saciados mas criticados (vê-se não tanto como sujeito, mas como objeto), êle encontra-se teòricamente capaz de atribuir ao teatro uma nova função. No entanto, o teatro oferece uma certa resistência a esta mudança de função. Assim, seria bom que o espectador lesse obras dramáticas as quais, longe de terem como objetivo serem montadas num teatro, visam a modificá-lo. Nos nossos dias o teatro tem sôbre a literatura dramática uma primazia absoluta e que não é outra coisa que a primazia dos meios de produção. O espectador deve desconfiar do teatro. Quando pretendemos dar-lhe uma função nova, a engrenagem teatral tem um meio muito simples para não se deixar modificar: ao entrar em contato com a obra dramática modifica-a para assimilá-la, com exceção dos casos em que a tolice da obra condena-a a uma aniquilação. A necessidade de representar certo as obras da nova dramaturgia (necessidade que se torna ainda mais imperiosa para o teatro do que para a literatura dramática) é atenuada pelo fato de que o teatro pode tudo representar: "teatraliza" tudo. Esta primazia da engrenagem sôbre a literatura está condicionada às causas econômicas.

Os Títulos e as Telas

A introdução de telas sôbre as quais os títulos são projetados constitui a primeira de um conjunto de reformas ten-

indiferença ao processar os produtores do filme dirigido por Pabst com o argumento de sua peça. Os produtores desprezaram a adaptação cinematográfica do próprio Brecht que evoluiu posteriormente num *Dreigroschenroman*.

dentes a *"literalizar"* o *teatro*. Esta "literalização" do teatro, êste impulso de tornar o teatro mais literário, assim como todos os demais setores culturais da vida pública, deve ser tentado com persistência.

Literalizar o teatro significa acrescentar a seus elementos formais a figuração dos acontecimentos. Mas uma tal reforma que permite ao teatro aproximar-se de outras atividades culturais ficará a meio do caminho se o público dela não participar ativamente e através dela ascender a um nível superior do conhecimento.

A escola tradicional opõe-se ao emprêgo dos títulos projetados com o argumento de que o autor deve expressar tudo que deseja na ação dramática. Esta concepção corresponde a uma atitude característica do espectador cuja reflexão manifesta-se a partir do objeto e não sôbre o objeto. Esta mania de tudo subordinar a uma idéia, esta tendência de lançar o espectador dentro de um dinamismo linear que o impede de examinar uma coisa sob todos os seus aspectos devem ser recusadas pela nova dramaturgia. É necessário introduzir na literatura dramática o uso das notas explicativas e dos textos comparados.

O espectador deve se exercitar para uma visão complexa. Com isto defendemos que é mais importante a reflexão sôbre o curso da ação que a reflexão dentro do curso da ação. Além do mais, as telas obrigam o comediante a usar um nôvo estilo de representação. Êste nôvo estilo é o *estilo épico*. Ao ler os títulos projetados o espectador assume a atitude de alguém que fuma e observa ao mesmo tempo. Obriga assim o comediante a representar melhor e mais exatamente pois não pode pretender prender pelo *charme* um homem que está fumando ou seja por demais ocupado consigo mesmo. Dentro em breve veremos os teatros repletos por especialistas como o são os freqüentadores do Palais des Sports. Então tornar-se-á impossível para os comediantes apresentarem a uma platéia desta qualidade uma miserável mímica arranjada não se sabe como, em ensaios apressados. Se tentarem apresentá-la, como acontece hoje, sem nenhuma elaboração, em estado bruto, não encontrarão compradores para sua mercadoria. Os acontecimentos, já tendo sido anunciados pelos títulos e desta forma despojados do fator surprêsa, obrigam o comediante a recorrer a meios mais exatos.

Infelizmente é de se temer que não sejam suficientes o emprêgo do título e a autorização para fumar para que o público possa tirar um rendimento maior do teatro.

Os Personagens Principais

Não podemos reduzir o caráter de Jonathan Peachum à fórmula usual de "velho avarento". Peachum não liga para o dinheiro. Para êste homem que põe em dúvida tudo que possa despertar um sentimento de esperança, o dinheiro também é um meio de defesa bastante insuficiente. Trata-se, sem nenhuma dúvida, de um patife, e mesmo de um patife no sentido do teatro tradicional. Seu crime é a sua visão do mundo. Essa visão do mundo é digna, na sua monstruosidade, de figurar ao lado dos maiores feitos dos grandes criminosos, e considerando a pobreza como uma mercadoria, Peachum outra coisa não faz que se conformar com "o espírito da época". Isto quer dizer, pràticamente, que não se trata de modo algum de um homem que esconda num cofre o dinheiro que extorque de Filch (cena 1); o dinheiro será colocado simplesmente no bôlso de sua calça, pois nada serve de socorro, nem o dinheiro nem o que quer que seja. Não gasta o dinheiro simplesmente por escrúpulo e por seu desespêro radical: não adianta gastar nada. Não agiria de outro modo se se tratasse de um milhão de *shillings*. Para êle, todo o ouro de que possa dispor (mesmo todo o ouro do mundo) jamais lhe dará muita coisa. Por isto não trabalha: as mãos nos bolsos, o chapéu na cabeça, dá voltas pela loja onde se satisfaz em vigiar para que nada desapareça. Trata-se de um homem cuja angústia profunda impede-o de trabalhar. Ao esconder sua bíblia na escrivaninha não o faz por mesquinharia ou por mêdo que ela seja roubada. Não quer saber de seu genro antes de conduzi-lo a algum poder, pois nenhum valor pessoal poderia induzi-lo a tomar uma outra atitude por um homem que lhe rouba a filha. Os outros crimes de Mackie-Navalha só interessam na medida em que oferecem ocasião para liquidá-lo. Quanto a sua filha, tem o mesmo valor que a sua bíblia: pode servir em caso de necessidade. No fundo, tudo isso é mais repelente que emocionante, se considerarmos o grau de desespêro que foi preciso atingir para não ver mais as riquezas do mundo.

A intérprete de Polly Peachum deverá estudar esta análise do caráter do senhor Peachum: trata-se de sua filha.

O bandido Macheath deve ser representado como um bom burguês. A predileção da burguesia pelos bandidos vem da concepção errada de que um bandido não saberia ser um burguês. Êrro filho de um outro êrro: um burguês não poderia ser um bandido. Será que não há entre êles alguma diferença? Sim. Acontece que um bandido pode não ser um poltrão. O burguês do teatro só pode ser um homem pacífico; esta associação de conceitos é encontrada na profunda aversão de Macheath, homem de negócios, por todo derramamento de sangue, a não ser quando necessário para a conclusão dos negócios. A economia do derramamento de sangue, sua racionalização, é um princípio comercial; em caso de necessidade, *Monsieur* Macheath sabe manifestar extraordinárias qualidades combativas. Sabe bem a que deve sua reputação: um certo romanesco que provém da racionalização de que falamos. Tem o maior cuidado para que as façanhas de seus subordinados, mesmo aquelas capazes de inspirar terror, sejam tomadas como suas: não admite, como um professor universitário, deixar que seus assistentes assinem seus próprios trabalhos. Aos olhos das mulheres, êle aparece mais como um homem que tem uma bela situação do que como um belo homem. Ilustrações originais da montagem inglêsa de *Beggar's Opera* nos mostram um personagem de cêrca de quarenta anos, baixo e gorducho, a cabeça com forma de rabanete, um pouco careca, mas com muita dignidade. Bastante cheio de pose, não possui nenhum senso de humor e tôda a seriedade do personagem aparece já no fato que êste homem de negócios inquieta-se mais ao explorar seus empregados do que em roubar a bagagem dos estrangeiros. Apesar dos gastos que isto importa, mantém boas relações com os Guardas da Ordem, e não faz isto *sòmente* por segurança pessoal: seu senso prático lhe diz que a sua segurança e a da Sociedade estão ligadas estreitamente. Uma iniciativa contra a Ordem Pública, como aquela de Peachum, ao ameaçar a polícia, receberia do senhor Macheath a mais viva reprovação. A seus olhos, o comércio que faz com as damas de Turnbridge necessita sem nenhuma dúvida de uma desculpa: a natureza particular de suas atividades é o bastante. Estas relações estritamente profissionais podem ser utilizadas por

êle para se distrair um pouco, direito que tem em certa medida pela sua condição de celibatário. Contudo, se considerarmos o aspeto pessoal dessas relações, podemos afirmar que Macheath gosta das visitas regulares, com uma pontualidade quase maníaca, que faz a certo estabelecimento de Turnbridge, pois isto não passa de um *hábito,* e o objetivo essencial de sua vida eminentemente burguesa é a de manter e desenvolver os hábitos.

No entanto o intérprete de Macheath não pode escolher como ponto de partida para a composição do personagem estas visitas regulares à casa suspeita: êste é um caso bastante freqüente, embora incompreensível, de demonismo burguês.

Naturalmente, Macheath prefere satisfazer suas verdadeiras necessidades sexuais aí onde pode fazê-las coincidir com agrados de ordem doméstica, ou seja com mulheres que não são totalmente destituídas de recursos. No seu casamento viu uma maneira de consolidar seus negócios: seu trabalho obriga-o a ausentar-se muitas vêzes da capital e seria impossível confiar totalmente nos empregados. O delegado de polícia Brown é uma pessoa muito moderna. Nêle existem duas personalidades muito distintas: o homem privado e o funcionário. Mas não se deve ver nisto uma dualidade que Brown teria de enfrentar para viver: êste conflito, pelo contrário, ajuda-o a viver. E com Brown a própria sociedade vive o mesmo conflito. Em casa, Brown nunca admitiria fazer coisas que o funcionário considera como seu dever. Na sua vida privada não se sentiria capaz de (nem obrigado a) fazer mal a uma môsca... Sua afeição por Macheath é perfeitamente sincera e se tira algumas vantagens mercantis disto não faz com que seu afeto possa parecer suspeito: é a vida que suja tudo...

Indicações Para Uso dos Atôres

Se o trabalho do ator é o de transmitir o conteúdo da obra, então torna-se necessário que o espectador não seja levado a se identificar com o personagem. É preciso que se estabeleça uma troca entre o comediante e o espectador e que no final das contas, apesar de se desconhecerem completamente, e da distância que os separa, o comediante se dirija diretamente ao espectador. No decurso dessa troca, é ne-

cessário que o espectador aprenda muito mais do personagem do que foi dito. O comediante deve assumir a atitude mais favorável para a apresentação do acontecimento. Mas êle tem de transmitir outros acontecimentos que não são falados diretamente na ação: não pode ficar a serviço exclusivo da ação. Por exemplo: na cena de amor com Macheath, Polly não é sòmente a bem-amada de Macheath, mas também a filha de Peachum e, além desta condição de filha, é também empregada de Peachum. Sua atitude diante do público deve ser ajudada por críticas das representações convencionais que o público está acostumado a ver, de noivas de bandidos e filhas de comerciantes, etc.

1 — Os atôres deveriam evitar representar os bandidos como um punhado de indivíduos tristes com imensos lenços vermelhos no pescoço e com os quais nenhum homem honesto gostaria de beber. São homens apessoados, alguns corpulentos, e todos, sem exceção, afáveis fora de seu trabalho.

2 — Aqui, os comediantes podem mostrar o lado útil das virtudes burguesas e as relações estreitas que existem entre a sentimentalidade e a trapaça.

3 — É preciso mostrar que quantidade brutal de energia um homem tem de despender para criar uma situação na qual êle possa ter uma atitude humanamente digna (a de um jovem casado).

4 — Mostrar a recém-casada com tôda sua presença carnal, mostrá-la no momento exato em que vai passar para a posse de um homem sòmente. Mostrar também que a recém-casada come pouco. Vê-se muito os sêres mais delicados devorando galinhas e peixes inteiros. Uma recém-casada, nunca.

5 — Ao apresentarem a loja de Peachum ou coisas similares, os atôres não devem ser indiferentes à habitual *progressão da ação*. No entanto, não devem apresentar um local, mas um acontecimento. Aquêle mendigo que escolhe uma perna de madeira eficaz e confortável (examina uma, coloca-a de lado, examina outra e volta à primeira, etc.) deve encontrar um intérprete resolvido a representar a cena com um tal brio que desperte no público o desejo de voltar ao teatro só para rever esta cena. Daí não ser desaconselhável que o teatro anuncie êste número nas telas do fundo da cena.

Da Maneira de Cantar as Canções

O ator ao cantar, muda de função. Nada mais execrável do que um comediante que simula não ter deixado, para cantar, o terreno da dicção natural. Os três planos, dicção natural, declamação e canto, devem sempre permanecer distintos; a declamação não é de modo algum um degrau superior da dicção natural assim como o canto não é um degrau superior da declamação. O canto não aparece para suprir uma falta de palavras quando uma emoção se torna muito forte. O comediante não deve cantar sòmente mas mostrar *alguém que está a cantar*. Deverá, não tanto exteriorizar o conteúdo afetivo da sua canção (pode-se oferecer uma comida já mastigada?), mas exibir os gestos que são os usos e costumes do corpo. Para conseguir êste efeito, será bem melhor esquecer o texto durante os ensaios, substituindo-o por expressões coloquiais que expressem a mesma coisa na linguagem irreverente do dia-a-dia. Quanto à melodia, não deve ser seguida fielmente. Existe uma maneira de falar contra a música que dá excelentes efeitos de um prosaísmo tenaz; se o ator se conjuga com a música e o ritmo, tal ocorrência deve corresponder a um acontecimento; para sublinhá-lo o ator deve demonstrar sua alegria tirada da melodia. É do interêsse do ator que os músicos fiquem em lugares visíveis. Também tem um bom efeito que o ator prepare seu número em presença do espectador (por exemplo, colocar uma cadeira num lugar melhor ou endireitar sua roupa, etc.). Para o canto mais do que para qualquer outra coisa, é importante que *aquêle que mostra seja também mostrado*.

Por que Duas Prisões de Macheath e Não Apenas Uma?

A primeira cena da prisão, que é a nossos olhos uma cena de forma épica elementar, constitui, do ponto de vista do pseudoclassicismo alemão, um subterfúgio. Será na realidade um subterfúgio, diante de uma arte dramática puramente dinâmica que dá primazia à Idéia, despertar no espectador um objetivo cada vez mais definido (que seria aqui a morte do herói), provocar uma procura crescente da oferta, pela

simples razão de se despertar uma intensa participação emocional do espectador e necessitar-se que a ação decorra numa direção linear (pois os sentimentos só se manifestam em terreno totalmente seguro para que não sofram decepção). A arte dramática épica, de orientação materialista, é indiferente aos investimentos emocionais do espectador e não tem pròpriamente um objetivo, mas apenas um fim; conhece um determinismo de outra espécie: a evolução dos acontecimentos não tem que ser forçosamente em linha reta, mas pode ser em curvas ou até em saltos. A arte dramática dinâmica, de orientação idealista, que trata do indivíduo enquanto indivíduo, era, em seus primórdios no tempo dos elisabetanos, bem mais radical sôbre seus pontos essenciais do que atualmente, duzentos anos mais tarde, nas obras dos pseudoclássicos alemães, onde o dinamismo da representação é confundido com o dinamismo do objeto representado e onde o indivíduo já se encontra integrado em uma ordem. (Os atuais descendentes dos descendentes não têm mesmo existência própria: o dinamismo da representação, neste entretempo, se metamorfoseou em um astucioso e empírico arranjo de tôdas as sortes de efeitos, e o indivíduo, ainda que em plena decomposição, desenvolve-se para êles segundo uma necessidade interna, mas sòmente com o único objetivo do *papel;* o romance burguês decadente pelo menos elaborou uma psicologia com a qual acreditou poder analisar o indivíduo — como se o indivíduo já não estivesse desagregado!) Mas a grande escola dramática elisabetana foi muito menos radical no extermínio da Matéria que o pseudoclassicismo alemão. Longe de eliminar os desvios do indivíduo fora da norma — os desvios que a vida suscita — a estrutura do teatro elisabetano empregou tais desvios como geradores de dinamismo. (As peças dessa época levam em conta as múltiplas relações do indivíduo com o exterior.) Estas fricções do indivíduo e a regra aparecem mesmo no interior do indivíduo e é neste interior que o embate é vencido. Todo o poder dessa arte dramática provém de ser uma acumuladora de conflitos. Não havia a procura de uma fórmula cômoda que determinasse a estruturação da Matéria. Um pouco dêste materialismo à Bacon subsiste sempre; o indivíduo continua a ser de carne e sangue e não se deixa prender numa fórmula. Por onde exista materialismo, aparecem as formas dramáticas épicas. Isto torna-se particularmente sensível na comédia, que é sempre mais materialista, ou mais *vulgar,* que a forma dramática. Hoje, quando consideramos o homem como "um conjunto de tôdas as condições sociais", a forma épica é a única capaz de abarcar todos os processos capazes de fornecer à arte dramática a matéria de uma representação total do universo. O homem, o homem de carne e osso, só pode ser apreendido através dos processos nos quais e pelos quais êle vive. De um ponto de vista metodológico, a nova arte dramática deve incluir o "ensaio" no registro de seus meios formais e poder assim utilizar à sua vontade as relações entre as diversas correntes da vida. Tem necessidade de um estática e está cheia de uma tensão que é latente em cada um de seus elementos e que os "carrega" recìprocamente. (A forma épica é tudo menos um conjunto de cenas à maneira de uma revista.)

Por que o Mensageiro Deve Chegar a Cavalo?

A *Ópera dos Três Vinténs* apresenta-nos uma representação da sociedade burguesa (e não sòmente de certos elementos do *lumpenproletariat*). A sociedade burguesa criou uma ordem burguesa do universo, uma consciência do mundo muito precisa sem a qual ela dificilmente pode passar. A aparição do mensageiro do rei a cavalo é absolutamente indispensável numa peça em que a burguesia vê o seu mundo representado. O senhor Peachum faz a mesma coisa ao explorar financeiramente a má consciência da sociedade. Que os profissionais do teatro reflitam pois nas razões pelas quais torna-se profundamente estúpido omitir o cavalo do mensageiro, como o fizeram quase todos os diretores modernistas da *Ópera dos Três Vinténs*. Na representação da condenação de um inocente pela Justiça, para cumprir o seu papel na sociedade burguesa, o jornalista que é impedido de provar a inocência do condenado, deveria entrar em cena puxado por um cisne. Sem o aparecimento de um mensageiro, fôsse lá de que maneira fôsse, a cavalo, a literatura burguesa desceria a uma simples descrição de situações. O mensageiro a cavalo garante uma fruição verdadeira num espetáculo de situações que são insustentáveis e é, portanto, condição *sine*

qua non de uma literatura cuja condição *sine qua non* é ser sem conseqüência.

O terceiro final tem de ser representado com uma total seriedade e uma dignidade perfeitas.

A Música-"Gestus"*

Definição

Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação aos outros homens. A frase "arranca o ôlho que te incomoda" é menos eficiente, do ponto de vista do *Gestus*, do que "se teu ôlho te

* Über gestische musik 1932. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Êste ensaio só foi publicado, na primeira edição dos *Schriften zum Theater*, 1957, depois da morte de Brecht. Êle contém a mais extensa definição de *Gestus* dos seus escritos teóricos. É curioso notar ainda que, anos mais tarde, em 1937, Hans Eisler compôs uma *Cantata a Lênin*, com texto de Brecht.

incomoda, arranca-o". A última começa apresentando o ôlho e sua primeira parte tem o *Gestus* definido de colocar um suposto. A segunda parte, principal, vem como uma surprêsa, um conselho libertador.

Um Princípio Artístico

O músico encara o acima como um princípio artístico, mas não especialmente interessante. Pode ajudá-lo a elaborar seus textos de uma maneira particularmente viva e fàcilmente assimilável. O que é mais importante é o fato de que o princípio de procurar o *Gestus* pode dar-lhe condições de adotar sua própria atitude política quando fizer música. Para isso, é essencial que êle estabeleça um *Gestus* social.

O que é um *Gestus* Social?

Nem todos os *Gestus* são sociais. A atitude de espantar uma môsca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra os cães de guarda. Os esforços para manter o equilíbrio numa superfície lisa só resultam em *Gestus* social se a queda significa um embaraço diante dos outros, isto é, uma perda de prestígio social e de valor no mercado. O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque tôda atividade humana dirigida para o contrôle da Natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens. Por outro lado, um gesto de dor, enquanto permanece abstrato e tão geral que não se ergue acima da categoria puramente animal, ainda não é um *Gestus* social. Contudo, é esta precisamente uma tendência comum na arte: remover o elemento social de todos os gestos. O artista não é feliz enquanto não consegue "o olhar de um animal caçado". O homem, então, torna-se o Homem: seu gesto é despido de tôda individualização social; é vazio e não representa nem assume nenhuma operação entre os homens realizada por êsse homem particular. O "olhar de um animal caçado" só se torna um *Gestus* social se revela as

manobras particulares dos homens, através das quais o homem individual é degradado ao nível da bêsta; o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sôbre as circunstâncias sociais.

Como Pode a Atitude do Compositór Para Seu Texto Refletir Sua Atitude em Relação à Luta de Classes?

Vamos supor que o músico que compõe uma cantata sôbre a morte de Lênin tem de reproduzir sua própria atitude em face da luta de classes. No que diz respeito aos gestos, há um grande número de maneiras diferentes de relatar a morte de Lênin. Uma certa dignidade da apresentação significa pouco, pois desde que se trata de uma morte, isso poderia ser também adequado para o caso de um inimigo. Ira e "os desígnios cegos da providência" abreviando as vidas dos melhores membros da comunidade, não seriam um *Gestus* comunista; nem o seria um reconhecimento resignado das "ironias da vida". O *Gestus* de luto de comunistas para um comunista é muito especial. A atitude do músico para sua composição, do narrador para sua narração, mostra a medida de sua maturidade política e, portanto, humana. A estatura de um homem é revelada pelo que o enluta e como fica enlutado. Erguer o luto a um plano mais alto, fazer dêle um elemento do progresso social é uma tarefa artística.

A Inumanidade dos Temas em Si

Todo artista sabe que o tema, em si, é em certo sentido, um tanto banal, sem características, vazio e auto-suficiente. Sòmente o *Gestus* social — a crítica, o artesanato, a ironia, a propaganda, etc. — insufla-lhe humanidade. A pompa dos fascistas, tomada em seu valor, tem um *Gestus* vazio: o da mera pompa que é um fenômeno sem características: homens marchando em vez de caminhar, uma certa rigidez, muitas côres, os peitos estofados conscientemente, etc. Tudo poderia ser o *Gestus* de alguma festividade popular, inofensiva,

puramente factual e portanto aceitável. Só quando essa marcha passa por cima de cadáveres aparece o verdadeiro *Gestus* social do Fascismo. Isso significa que o artista tem de adotar uma atitude definida em face do fato da pompa; não pode deixá-la falar sòmente por si própria, expressando-se enquanto fato puro.

Um Critério

Uma boa maneira de julgar uma composição musical com texto é tentá-la com diferentes atitudes ou *Gestus*, com os quais o executante deve apresentar as seções individuais: polidez ou fúria, humildade ou desprêzo, concordância ou dúvida, habilidade ou incapacidade de previsão. Para isso, os *Gestus* mais apropriados são os mais comuns, vulgares e banais possíveis. Dessa maneira, pode-se julgar o valor político da música.

O Uso da Música no Teatro Épico*

No que diz respeito à minha contribuição pessoal, as seguintes peças envolveram a aplicação da música no teatro épico: *Tambores na Noite, Baal, A Vida de Eduardo II, Mahagonny, A Ópera dos Três Vinténs, A Mãe, Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas.*

Nas primeiras peças, a música foi usada de uma maneira bastante convencional; eram canções e marchas, e havia sempre um pretexto naturalista para cada peça musical. Mesmo assim, a introdução da música provocava uma certa ruptura

* Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater 1935. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Êste ensaio também não foi publicado durante a vida de Brecht: só o foi em 1957, na primeira edição dos *Schriften zum Theater*. Nêle, Brecht emprega a palavra, em inglês, *song* para designar a canção popular de cabarés, não só em seu estado original, mas no seu tratamento artístico para utilização pelo teatro épico.

com as convenções dramáticas da época; o drama era suavizado e tornado mais elegante; o espetáculo adquiria um cunho de virtuosismo. A estreiteza sufocada do drama impressionista e a unilateralidade maníaca dos expressionistas foram, em certa medida, superados pelo uso da música, simplesmente porque ela introduzia mais variedade. Ao mesmo tempo, a música tornou possível algo que há muito tempo deixáramos de considerar natural, isto é, o "teatro poético". Em princípio, eu próprio fiz a música. Cinco anos mais tarde, para a segunda produção em Berlim da comédia *Um Homem É um Homem,* no Staatstheater, foi escrita por Kurt Weill. Daí por diante, a música no teatro adquiriu as características de uma arte (podia ser avaliada em si mesma). A peça possuía uma certa quantidade de comicidade popular e Weill introduziu um noturno, *kleine Nachtmusik,* para acompanhar as projeções de Caspar Neher, a canção de batalha *Schlachtmusik,* e uma canção que era cantada, verso por verso, durante as mudanças visíveis de cena. Mas então já haviam sido formuladas as primeiras teorias referentes à separação dos diferentes elementos cênicos.

A demonstração de teatro épico melhor sucedida foi o espetáculo de *A Ópera dos Três Vinténs* em 1928. Pela primeira vez, usou-se a música no teatro segundo um nôvo ponto de vista. A inovação mais marcante era a separação estrita entre a música e todos os outros elementos de entretenimento. Mesmo superficialmente, isso era evidente no fato de que a pequena orquestra estava instalada visìvelmente sôbre o palco. Para as canções cantadas, foi feita uma mudança de luz especial: a orquestra era iluminada; os títulos das canções eram projetados numa tela de fundo, por exemplo: *Canção que se refere à Insuficiência dos Esforços Humanos* ou *Uma curta canção dá ensejo a que Miss Polly Peachum confesse a seus Pais Horrorizados que casou com o Assassino Macheath;* e os atôres mudavam sua posição no palco antes de cada número musical. Havia duetos, trios, solos e finais em côro. Os números musicais que possuíam a imediaticidade de uma balada, eram de natureza reflexiva e moralizante. A peça mostrava uma relação estreita entre a vida emocional do burguês e a do mundo do crime. Os criminosos mostravam, às vêzes através da própria música, que suas sensações, sentimentos e preconceitos eram os mesmos do cidadão comum

que vai ao teatro. Um tema era, a grosso modo, mostrar que a vida agradável é a vida dos prazeres, mesmo que isso envolva a renúncia às "coisas superiores". Um dueto amoroso era usado para argumentar que circunstâncias superficiais, como as origens sociais de uma das partes ou o seu *status* econômico não deveria influenciar as decisões de um homem sôbre o casamento. Um trio expressava preocupação pelo fato de que as incertezas da vida neste planêta aparentemente impedem a raça humana de seguir suas inclinações naturais para a bondade e um comportamento digno. A mais terna e tocante canção de amor na peça descrevia a afeição eterna, indestrutível que ligava um rufião a sua namorada. Os amantes cantavam, não sem nostalgia, seu doce lar, o bordel. Dessa maneira, a música, simplesmente porque tomava uma atitude emocional e utilizava todo estoque das seduções narcotizantes habituais, tornou-se um colaborador ativo da tarefa de desnudar o corpo da ideologia burguesa. Tornou-se, por assim dizer, um desmistificador, encarregado de provocar e denunciar. Essas canções conquistaram um largo público. Suas frases principais apareceram em artigos e discursos. Muita gente começou a cantá-las com acompanhamento de piano e a ouvi-las de discos, como acontece com as comédias musicais.

Êste tipo de *song* foi criado por ocasião do Festival de Música de Baden-Baden de 1927, onde seriam apresentadas óperas em um ato. Foi então que pedi a Kurt Weill que simplesmente escrevesse novas melodias para cêrca de meia dúzia de *songs* já existentes. Até àquela época, Weill tinha escrito uma música relativamente complicada, de caráter psicológico. Quando aceitou musicar uma série de *songs* com letras mais ou menos banais, estava rompendo corajosamente com um preconceito obstinado de muitos compositores modernos. O sucesso dessa tentativa de aplicar a música moderna à *song* foi muito significativo. Qual era a novidade dessa música, senão o modo não habitual de utilizá-la?

O teatro épico está interessado, antes de tudo, no comportamento que os homens adotam uns diante dos outros, sempre que forem comportamentos significativos social e històricamente (típicos). Desenvolve cenas nas quais as pessoas se comportam de forma que as leis sociais a que estão sujeitas

vêm à luz. Para tanto, precisamos encontrar definições de ordem prática: isto é, definições dos processos efetivos que possam ser usadas para intervir nos próprios processos. A preocupação do teatro épico é, portanto, eminentemente, prática. O comportamento humano é mostrado como alterável; o próprio homem como dependente de certos fatôres sociais e econômicos e, ao mesmo tempo, capaz de alterá-los. Para dar um exemplo: uma cena na qual três homens são contratados por um quarto para um objetivo ilegal específico (*Um Homem É um Homem*) deve ser mostrada pelo teatro épico de uma maneira que seja possível imaginar um comportamento dos quatro homens diferente do que é mostrado na peça: isto é, de tal maneira que se possa imaginar um conjunto diferente de condições econômicas e políticas sob as quais êsses homens falariam de maneira diferente, ou mesmo um comportamento diferente dêsses homens diante das condições em que se encontram, o que os levaria também a falar de maneira diferente. Em suma, o espectador tem a oportunidade de criticar o comportamento humano de um ponto de vista social, e a peça é interpretada como um pedaço da História. A idéia é de que o espectador deve ser colocado em posição de poder fazer comparações sôbre tudo o que influencia a maneira pela qual os sêres humanos se comportam. Isso significa, de um ponto de vista estético, que o *Gestus* social do ator torna-se particularmente importante. As artes precisam começar a prestar atenção ao *Gestus*. (Naturalmente, o *Gestus* socialmente significativo, não o simplesmente ilustrativo ou expressivo.) O princípio do *Gestus* deve substituir o princípio da imitação.

Isso assinala uma grande revolução na arte dramática. O teatro de nosso tempo ainda obedece à receita de Aristóteles para conseguir o que chama de *catarsis* (a purificação espiritual do espectador). No drama aristotélico, a trama conduz o herói a situações em que êle revela seu ser interior. Todos os incidentes mostrados têm o objetivo de levar o herói a conflitos psicológicos. Pode parecer blasfêmia mas é uma comparação útil lembrar os espetáculos de burlesco da Broadway, onde o público, com gritos de "Tira!" incita as môças a exporem cada vez mais seu corpo. O indivíduo que tem seu íntimo revelado cada vez mais naturalmente repre-

senta o Homem, com H maiúsculo. Todos (inclusive o espectador) são carregados pelo momento dos acontecimentos que é mostrado, de tal forma que num espetáculo de *Édipo*, o que se tem, para todos os efeitos práticos, é uma platéia de pequenos Édipos, ou uma platéia cheia de pequenos Imperadores Jones num espetáculo de *Imperador Jones*. O drama não-aristotélico não misturaria todos os fatos apresentados para mostrá-los como um destino inexorável, ao qual o ser humano é abandonado indefeso a despeito da beleza e significação de suas reações; pelo contrário, é precisamente êsse destino que êle estudaria cuidadosamente, mostrando-o como obra dos homens.

Essa análise, originada do exame de poucas e despretensiosas *songs*, pareceria excessiva se essas *songs* não representassem (ainda que despretensiosas) o começo de um teatro nôvo e moderno, ou ao menos o papel que a música tem nesse teatro. Êsse caráter da música como uma espécie de música *Gestus* não pode ser explicado senão por uma análise que estabeleça o objetivo social dos novos métodos. Para colocá-lo pràticamente, a música *Gestus* é a música que permite ao ator mostrar certos *Gestus* básicos no palco. A chamada música "barata", particularmente a de cabaré e a opereta, é uma espécie de música *Gestus*. A música "séria", entretanto, permanece prêsa ao lirismo e cultiva a expressão pela expressão.

A ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* mostrou a aplicação dos novos princípios numa escala bastante larga. Acho que devia acentuar que, no meu ponto de vista, a música de Weill para essa ópera não é puramente *Gestus;* mas muitas partes são, o bastante, de qualquer maneira, para representar uma séria ameaça ao tipo comum de ópera. O tema da ópera *Mahagonny* é o próprio processo digestivo da ópera tradicional; expliquei as razões para isso no ensaio *Notas Sôbre a Ópera* em *Experiências nº 5*. Lá também se encontram argumentos sôbre a impossibilidade de qualquer renovação da ópera nos países capitalistas. As inovações introduzidas levaram a ópera à destruição. Os compositores que tentam renovar a ópera estão condenados, como Hindemith e Stravinsky, a destruir o aparato próprio da ópera.

(*Brecht repete um trecho do ensaio sôbre* Mahagonny)

Os perigos que êsse aparato pode apresentar são mostrados pela produção de New York de *A Mãe*. Seu ponto de vista político coloca o Theatre Union numa classe social diferente da dos teatros que produziram *Mahagonny*. Contudo, o aparato funcionou exatamente como uma máquina de estimular a hipnose. Não apenas a peça, a própria música foi também destorcida e o objetivo didático foi, de uma maneira geral, perdido. Mais deliberadamente do que em qualquer outra peça do teatro épico, a música de *A Mãe* foi composta para induzir o espectador à atitude crítica descrita acima. De maneira nenhuma, a música de Eisler pode ser chamada de simples. Como música é bastante complexa e não posso pensar em outra que fôsse mais séria. De uma maneira notável, ela torna possível a simplificação de alguns dos mais difíceis problemas políticos, cuja solução é questão de vida ou morte para a classe operária. Na curta composição em que se responde à acusação de que o comunismo leva ao caos, o *Gestus* amistoso e explicativo da música prende a atenção para a voz da razão. A composição *Elogio ao Aprendizado,* que liga o problema da instrução ao da ascensão da classe operária ao poder, é enriquecida pela música com um *Gestus* heróico mas alegre. Da mesma maneira, o *chorus* final *Elogio da Dialética,* que poderia ter fàcilmente o efeito puramente emocional de uma canção de triunfo, foi conservado no plano do racional pela música. (É um êrro supor que essa espécie de espetáculo — o épico — dispensa todos os efeitos emocionais: na realidade, as emoções são apenas clarificadas por êle, que as arranca de suas origens subconscientes e evita que mergulhem o espectador num estado de transe.)

Imaginar que o severo, mas delicado e racional *Gestus* produzido pela música, não é adequado para um movimento de massas que deve enfrentar as fôrças brutais da opressão e da exploração, é não entender um aspecto importante dessa luta. O efeito dessa espécie de música depende amplamente da maneira que é executada. Se os atôres não começam por apreender o *Gestus* certo, então resta pouca esperança de que serão capazes de cumprir sua tarefa de estimular aquela

atitude particular do espectador. Nossos teatros para a classe operária necessitam instrução cuidadosa e treinamento rigoroso para dominar as tarefas propostas aqui e as possibilidades que têm diante de si. Por sua vez, êles precisam desenvolver um certo treino de seu público. É muito importante preservar a engrenagem do teatro da classe operária livre do tráfico generalizado de entorpecentes que domina o teatro burguês. Para a peça *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas* que, ao contrário de *A Mãe,* é endereçada a um público "largo" e toma em consideração exigências de puro entretenimento, Eisler escreveu música de *songs*. Esta música também é filosófica, em certo sentido. Também evita os efeitos narcotizantes, principalmente ao ligar a solução dos problemas musicais à acentuação clara e inteligível do significado político e filosófico de cada poema.

Tudo isso mostra que satisfazer as exigências do teatro épico é uma tarefa difícil para a música.

A maior parte da música "avançada" de nossos dias ainda é escrita para as salas de concêrto. Um simples olhar para os espectadores que freqüentam êsses concertos é suficiente para mostrar que é impossível fazer qualquer uso político ou filosófico da música que produz tais efeitos. Vemos filas inteiras de sêres humanos sendo transportados para um estado especial de embriaguez, totalmente passivos, aparentemente mergulhados num estado de intoxicação. Seu olhar tenso e congelado mostra que essas pessoas são vítimas indefesas e involuntárias de uma excitação descontrolada de suas emoções. As gôtas de suor provam como tais excessos as esgotam. O pior dos filmes de *gangster* trata sua platéia mais de acôrdo com a condição de sêres pensantes. A música tem o papel do Destino. Um destino extremamente complexo, que não conseguimos analisar completamente nesta época caracterizada pela mais cruel e deliberada exploração do homem pelo homem. Essa música tem apenas ambições digestivas. Ela induz o ouvinte a um ato de divertimento enervante porque improdutivo. Nenhum requinte poderá me convencer de que sua função social é diferente daquela dos burlescos da Broadway.

Não devemos ignorar que entre os compositores mais sérios existe uma reação contra essa função social desmoralizante. As experiências realizadas no campo musical já assu-

miram proporções consideráveis; a nova música já fêz tudo o que podia, não sòmente no tratamento do material puramente musical, mas também para atrair novas camadas de consumidores. Entretanto, há uma série de problemas que ela ainda não foi capaz de resolver e cuja solução não foi sequer tentada. A arte de colocar letras épicas na música, por exemplo, foi completamente perdida. Não sabemos com que espécie de música a *Odisséia* e os *Nibelungenlied* foram apresentados. A apresentação de poemas narrativos de qualquer tamanho é coisa que nossos compositores não sabem mais fazer. A música educativa foi lançada à rua da amargura. E, no entanto, já houve épocas em que a música foi utilizada com fins terapêuticos... Nossos compositores, de uma maneira geral, deixaram as observações dos efeitos de sua música para os proprietários de restaurantes. Uma das poucas investigações no campo de que tomei conhecimento nos últimos dez anos, foi a declaração do dono de um restaurante de Paris sôbre os diferentes pedidos que recebia de seus fregueses, conforme a influência de cada tipo de música. Havia notado que determinadas bebidas eram sempre tomadas durante a execução das obras de determinados compositores. E é perfeitamente correto dizer que o teatro se beneficiaria muito se os músicos pudessem produzir música que tivesse um efeito, mais ou menos previsível nos espectadores. Tiraria uma carga dos ombros dos atôres. E seria particularmente útil, por exemplo, ter os atôres interpretando *contra* a emoção evocada pela música. (Para os ensaios de peças de tipo pretensioso, basta ter a música já existente.) O filme mudo deu oportunidade para algumas experiências com música que criava estados emocionais predeterminados.

Ouvi algumas composições interessantes de Hindemith, e sobretudo de Eisler. Êste escreveu música para filmes convencionais, e música extremamente séria.

Mas os filmes sonoros, um dos ramos mais prósperos do comércio internacional de entorpecentes, dificilmente desenvolverão por muito tempo essas experiências. Outra perspectiva aberta à música, além do teatro épico, no meu ponto de vista, é a *Lehrstück*, a cantata didática. Um ou dois exemplos excepcionalmente interessantes dessa espécie de música foram escritos por Weill, Hindemith e Eisler. (Weill e Hindemith juntos para uma cantata radiofônica para crianças,

Der Lindberghflug; Weill para a ópera escolar *Der Jasager;* Hindemith para a *Badener Lehrstück von Einverständnis;* Eisler para *Die Massnahme.*)

Uma consideração mais a ser tomada na composição de música com um sentido mais fàcilmente compreensível é a de que não se trata de uma questão de boa vontade, mas acima de tudo de competência e estudo — e o estudo só pode ser desenvolvido em contato com as massas e com outros artistas, não no isolamento.

2

CONHECIMENTO CONTRA DIVERSÃO

Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico*

Há ALGUNS anos, quando se falava de teatro moderno, fazia-se então referência ao teatro de Moscou, de New York e de Berlim. Talvez se falasse também de uma ou outra representação de Jouvet em Paris, ou de Cochran em Londres, ou da representação de *Dybuk* da Habima, que, na verdade, faz parte do teatro russo, já que o diretor foi Wachtangow. De um modo geral, contudo, só havia três metrópoles teatrais, no que diz respeito ao teatro moderno.

* VERGNÜGUNGSTHEATER ODER LEHRTHEATER? 1936. Tradução de F. Guimarães. Também inédito durante a vida de Brecht, êsse texto só foi publicado na primeira edição dos *Schriften zum Theater*, 1957. Alfred Doeblin era um novelista, amigo de Brecht, cuja novela *Berlin Alexanderplatz* revela, segundo a crítica, a influência de técnicas de John Dos Passos e James Joyce. Interessado na teoria do teatro épico, afirmou sôbre seus romances: "Quero acontecimentos e personagens, mas não psicologia". O jornal *Völkischer Beobachter* era órgão oficial do Partido Nazista.

Os teatros russo, americano e alemão se distinguiam profundamente um do outro, mas se identificavam pelo fato de que eram modernos, ou seja, introduziam inovações técnicas e artísticas. Em certo sentido, apresentavam semelhanças inclusive no que se refere ao estilo, e isto exatamente porque a técnica é internacional (não sòmente naquilo que, da técnica, é diretamente exigido pelo teatro, como também naquilo que tem influência sôbre ela, como, por exemplo, o cinema) e porque se trata de grandes cidades progressistas situadas em grandes países industrializados. Nos anos mais recentes, parecia que o teatro de Berlim se colocava em primeiro lugar nos países capitalistas mais avançados. Nêle é que encontrou expressão mais forte e momentâneamente mais madura o que havia de comum no teatro moderno.

A última fase do teatro berlinense que, como foi dito, apenas mostrava de modo mais puro a tendência de desenvolvimento do teatro moderno, foi o chamado teatro épico. Tudo aquilo que se denominava de teatro da época, ou teatro piscatoriano, ou teatro pedagógico, fazia parte do teatro épico.

O Teatro Épico

A expressão *teatro épico* pareceu a muitos como sendo contraditória, já que, a exemplo de Aristóteles, se considerava como fundamentalmente distintas as versões dramática e épica de uma fábula. A distinção entre as duas formas não era, de forma alguma, vista no fato de que uma era representada por pessoas vivas, ao passo que a outra se servia da obra escrita — obras épicas como as de Homero ou dos trovadores medievais constituíam também representações teatrais, e dramas como o *Fausto* de Goethe ou o *Manfredo* de Byron encontravam, notòriamente, maior repercussão sob a forma de livros — a distinção entre a forma dramática e a forma épica era vista, de acôrdo já com Aristóteles, na estrutura distinta, cujas leis foram tratadas em partes diferentes da estética. Esta estrutura dependia da forma distinta em que as obras eram apresentadas ao público, seja no palco, seja em livro, mas, independentemente disso, havia o *dramático* em obras épicas e o *épico* em obras dramáticas. O romance burguês desenvolveu, no último século, muita coisa de *dramático*,

e com isso se entendia a forte concentração de uma fábula, uma situação de relação interna e recíproca entre tôdas as partes isoladas. O *dramático* era caracterizado por uma certa passionalidade da exposição, uma elaboração do entrechoque de fôrças. O épico Doeblin apresentou uma caracterização marcante quando disse que o épico, ao contrário do dramático, poderia ser cortado com a tesoura em partes isoladas, que continuariam inteiramente válidas e vivas.

Não discutiremos aqui os motivos pelos quais as contradições entre o épico e o dramático, durante longo tempo tidas como inconciliáveis, perderam sua rigidez. Basta indicar que sòmente certas conquistas técnicas já chegaram para possibilitar ao teatro a inclusão de elementos narrativos nas representações dramáticas. A possibilidade da projeção, de maior aproveitamento e versatilidade do palco por meio da mecanização, o cinema, complementaram o equipamento teatral, e isso foi feito em um momento em que as situações mais importantes entre os homens não mais podiam ser representadas de forma tão simples, como a que consistia em personificar as fôrças em movimento ou colocar as pessoas sob a ação de fôrças invisíveis, metafísicas. Para compreender aquelas situações tornou-se necessário fazer com que o ambiente em que os homens vivem fôsse manifestado de forma profunda e *significativa*.

Êste ambiente, é claro, também era mostrado no drama até então, contudo não como elemento independente, mas apenas do ponto de vista da figura central do drama. Surgia da reação do herói em relação a êle. Era visto, da mesma forma que a tormenta pode ser *vista* quando se vê, sôbre uma superfície de água, os navios abrirem suas velas e as velas curvarem-se ao vento. No teatro épico, entretanto, êste ambiente deveria ser mostrado como elemento independente.

O teatro começou a narrar. Não mais faltava o narrador, juntamente com a quarta parede. Não sòmente o ambiente de fundo tomava posição diante das ocorrências verificadas no palco, na medida em que lembrava simultâneamente outras ocorrências em outros lugares por meio de grandes telas, comprovava ou desmentia os personagens por meio de documentários projetados, completava falas abstratas por meio de números concretos e palpáveis, acrescentava a situações plásticas, mas imprecisas em seu sentido, números e fra-

ses — também os atôres deixavam de levar a cena até o seu fim, até à cena seguinte, guardando distância de seu personagem e mesmo levando a que se fizesse a crítica dêsse personagem.

Não se permitia de modo algum ao espectador entregar-se sem qualquer crítica (e sem qualquer conseqüência prática) aos acontecimentos por meio da identificação com os personagens dramáticos. A representação submetia os assuntos e ocorrências a um processo de distanciamento. Trata-se do distanciamento, que é necessário para que se possa compreender. Em relação a tudo que é *evidente por si mesmo* se renuncia à compreensão. O *natural* tinha que ser acrescido do elemento extraordinário. Sòmente assim é que as leis de causa e efeito poderiam aparecer em evidência. Era preciso que a atuação dos homens fôsse tal e pudesse, ao mesmo tempo, ser outra.

Estas transformações eram muito importantes.

Dois Esquemas

Alguns pequenos esquemas podem mostrar em que se distinguem as funções épica e dramática.

1

Forma dramática	*Forma épica*
O palco encarna um fato	O palco narra um fato
envolve o espectador em uma ação	transforma o espectador em observador do fato, mas
consome sua atividade	desperta sua atividade
proporciona-lhe sentimentos	obriga-o a tomar decisões
comunica-lhe vivências	comunica-lhe conhecimentos
o espectador é envolvido em uma ação	êle é colocado em face a essa ação
utiliza-se a sugestão	utilizam-se argumentos
as sensações são conservadas	são levadas até o reconhecimento
o homem é dado como conhecido	o homem é objeto de pesquisa
o homem imutável	o homem mutável e em transformação
seus impulsos	seus motivos
o homem imutável mente	segundo curvas *irregulares*
natura non facit saltus	*facit saltus*
o mundo como êle é	o mundo como êle se torna

2

O espectador do teatro dramático diz: Sim, eu também senti isso. — É assim que eu sou. — Sempre será assim. — O sofrimento desta pessoa me compunge porque não há saída para ela. — Isto é a verdadeira arte: tudo é evidente por si mesmo. — Eu choro com aquêles que estão chorando e rio com aquêles que estão rindo.

O espectador do teatro épico diz: Eu não teria pensado nisso. — Não se deve agir assim. — Isto é verdadeiramente extraordinário, é quase incrível. — Isto não pode continuar. — O sofrimento desta pessoa me compunge porque sem dúvida haveria uma saída para ela. — Isto é a verdadeira arte: nada aí é evidente por si mesmo. — Eu rio dos que estão chorando e choro dos que estão rindo.

O Teatro Pedagógico

O teatro começou a ter uma atuação pedagógica.

O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de carnes se transformaram em assunto de representações teatrais. Coros esclareciam os espectadores a respeito de circunstâncias desconhecidas. Filmes mostravam acontecimentos ocorridos por todo o mundo. Projeções acrescentavam material estatístico. À medida que o *fundo* se apresentava em primeiro plano, o comportamento dos homens era submetido à crítica. Ficava evidente o comportamento falso e o comportamento correto. Apresentavam-se pessoas que sabiam o que estavam fazendo e pessoas que não sabiam o que estavam fazendo. O teatro se transformou em assunto para os filósofos, filósofos, diga-se de passagem, que não pretendiam apenas explicar o mundo, mas, também, transformá-lo. Começamos também a filosofar; começamos também a ensinar. E onde foi parar a diversão?

Começamos a fazer com que as pessoas voltassem aos bancos das escolas, começamos a tratar as pessoas como analfabetos? Era preciso que se prestassem exames, que se apresentassem certificados de aprovação?

Segundo o consenso geral, existe uma grande diferença entre aprendizado e diversão. Aquêle pode ser útil, mas sòmente esta última é agradável. Temos, portanto, que defender o teatro épico contra a suspeita de que seja algo extremamente desagradável, incapaz de provocar contentamento e, mesmo, cansativo.

A êste respeito, podemos apenas dizer que a contradição entre aprender e divertir-se nada tem de necessidade natural, jamais foi isso e nada obriga a que venha a ser.

Sem dúvida, o aprendizado que conhecemos na escola, na preparação para as profissões, etc., é algo que exige esfôrço. Mas é preciso considerar igualmente em que circunstâncias êle decorre e a que objetivos serve. Trata-se, pròpriamente, de uma compra. O conhecimento é simplesmente uma mercadoria. Ela é adquirida para ser revendida. Todos aquêles que já passaram da idade de freqüentar os bancos escolares têm que adquirir conhecimento, por assim dizer, às ocultas, pois aquêle que confessa que ainda precisa aprender se desvaloriza perante os demais, como sendo alguém que pouco sabe. Além disso, a utilidade do aprender é muito limitada por fatôres que estão fora do alcance da vontade daquele que aprende. Existe o desemprêgo, contra o qual nenhum conhecimento pode defender. Existe a divisão do trabalho, que torna inútil e impossível o conhecimento universal. O aprender faz parte muito mais do esfôrço daqueles que conseguem progredir mais sem fazer qualquer esfôrço. Não existe muito conhecimento que proporciona poder, mas existe muito conhecimento que só é proporcionado através do poder.

Para as diversas camadas do povo, o aprendizado desempenha um papel muito diferente. Existem camadas que não podem pensar em uma melhoria das condições. As condições lhes parecem suficientemente boas. Qualquer que seja a situação do petróleo, elas ganham com isso. E mais: elas se sentem já algo velhas. É muito difícil que ainda haja muitos anos a vir. Para que, então, o muito aprender? Elas já disseram sua última palavra, ponto. Mas também existem camadas cuja vez ainda não chegou, que estão descontentes com

a situação, que têm um enorme interêsse prático em aprender, que querem orientar-se de qualquer maneira, que sabem que se não aprenderem estarão completamente perdidas — êstes são os melhores e mais curiosos alunos. Estas diferenças também existem em relação a países e povos. O desejo de aprender depende, assim, de várias coisas e, portanto, existe a possibilidade de aprender com gôsto, alegria e luta.

Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condições de ensinar.

O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão.

Teatro e Ciência

"Mas o que tem a ver a ciência com a arte? Sabemos perfeitamente que a ciência pode ser agradável, mas nem tudo que é agradável faz parte do teatro."

Freqüentemente, quando me referi aos inestimáveis serviços que a ciência moderna, se corretamente aplicada, pode prestar à arte, especialmente ao teatro, ouvi a afirmação de que a arte e a ciência são dois patrimônios valiosos, mas que pertencem a domínios completamente diversos da atividade humana. Isto constitui, de fato, um enorme lugar-comum e é bom assegurar a tôda pressa que a afirmação é absolutamente correta, da mesma forma que a maioria dos lugares-comuns. A ciência e a arte atuam de forma bastante diversa, sem dúvida. Contudo, devo confessar, por pior que isto possa parecer, que sem utilizar algumas ciências, não tenho a menor possibilidade de cumprir minha missão como artista. Isto pode suscitar em muitos sérias dúvidas a respeito de minhas aptidões artísticas. Êstes estão acostumados a ver nos poetas sêres singulares e bastante não-naturais, que reconhecem com certeza realmente divina certas coisas que outros só conseguem reconhecer mediante muito esfôrço e dedicação. É, sem dúvida, muito desagradável confessar que não se pertence a êsses eleitos. Mas é preciso também confessar. É preciso também negar que os esforços científicos acima referidos constituam atividades colaterais desculpáveis, realizadas depois que se tenha

terminado seu trabalho pròpriamente dito. Sabe-se, de fato, que Goethe se dedicou às ciências naturais, Schiller à história, mas se procura acreditar que o tenham feito por simples capricho. Não irei acusar ambos de terem necessitado daquelas ciências em sua atividade poética, não quero apresentá-los como desculpa para o meu próprio caso, mas devo dizer que preciso das ciências. E devo confessar, inclusive, que torço o nariz para pessoas de quem sei que não estão à altura da compreensão científica, ou seja, que cantam como os pássaros cantam, ou como nós acreditamos que os pássaros cantem. Com isso não quero dizer que recuse uma bela poesia sôbre o gôsto da sôlha ou o prazer de uma competição aquática, sòmente porque seu autor não tenha estudado gastronomia ou náutica. Mas quero dizer que os processos mais complexos não podem ser suficientemente compreendidos por pessoas que não lançam mão de todos os meios auxiliares para a sua compreensão.

Suponhamos que se trate de descrever grandes paixões ou acontecimentos que influenciem o destino de povos inteiros. Considera-se hoje que o impulso de poder é uma dessas paixões. Suponhamos que um poeta *sinta* êste impulso e queira levar um homem ao poder — como pode êle chegar a conhecer os complicados mecanismos por meio dos quais o poder é conquistado? Sendo seu herói um político, como se faz a política? Sendo um homem de negócios, como se fazem os negócios? E há ainda os poetas que se dedicam com grande interêsse exatamente à política e aos negócios, e não ao impulso de poder de cada um. Como conseguir, então, os conhecimentos indispensáveis? Evidentemente, não basta apenas sair em campo com os olhos bem abertos, pois assim quase nada aprenderão, embora isto já seja melhor do que simplesmente girar os olhos na mais completa loucura. A fundação de um jornal como o *Völkischer Beobachter* (*Observador Popular*) ou de uma emprêsa como a Standard Oil é um assunto altamente complexo, e coisas como essa não entram pelos olhos dos outros sem mais nem menos. Um campo muito importante para o dramaturgo é a psicologia. Se se supõe que um poeta (que não é um homem comum) está em condições necessàriamente de saber, sem precisar de qualquer estudo, quais são os motivos que levam uma pessoa ao assassinato, é preciso, então, que êle pudesse, *por experiência própria*, descrever o estado de espírito de um assassino. Supõe-se que, neste caso, basta que se olhe para o interior de si mesmo, e depois ainda existe a imaginação... Em função de uma série de motivos, não posso mais alimentar a esperança agradável de que poderia sair-me bem de uma forma assim tão cômoda. Não posso encontrar em mim mesmo tôdas as motivações que, segundo se pode ver pela leitura de jornais ou de estudos científicos, já foram observados em indivíduos. Da mesma forma que o juiz que tem que encontrar uma sentença, não posso, sem maior estudo, obter um quadro satisfatório do estado de espírito de um assassino. A psicologia moderna, da psicanálise ao behaviorismo, me proporciona conhecimentos que me levam a um julgamento totalmente diverso do caso, especialmente quando levo em conta os elementos fornecidos pela sociologia, a economia e a história. Dirão, talvez, isto se torna muito complicado. Talvez se chegue à conclusão, juntamente comigo, que grande parte da literatura é bastante primitiva, mas se pergunte, não obstante, com grande preocupação: será que uma função teatral não se transformaria, dêsse modo, em algo de assustador? A resposta é não.

Por mais que possa haver conhecimento em uma poesia, é preciso que esteja inteiramente revertido em poesia. Sua utilização aproveita exatamente à diversão, que é proporcionada pela arte poética. Aliás, mesmo quando não serve a esta diversão proporcionada pela ciência, uma certa inclinação no sentido de um aprofundamento na natureza das coisas, um desejo de fazer com que o mundo seja dominado pelo homem são necessários em uma época de grandes descobertas e invenções, para que se possa assegurar o prazer dado por sua literatura.

Será o Teatro Épico uma "Instituição Moral"?

Segundo Friedrich Schiller, o teatro deve ser uma instituição moral. Quando Schiller formulou esta exigência, jamais lhe passaria pela cabeça que pudesse afastar o público do teatro, ao exigir que se fizesse pregação moral de cima do palco. Em sua época, o público nada tinha contra a pregação moral. Sòmente mais tarde é que êle foi acusado por Friedrich Nietzsche como o corneteiro moralista de Saeckingen.

Para Nietzsche a preocupação moral parecia um assunto melancólico, ao passo que Schiller via nela uma atividade agradável. Êle não conhecia nada que proporcionasse tanto divertimento e satisfação quanto a propagação de ideais. A burguesia cuidava exatamente de constituir a nação. Construir nossa própria casa, elogiar nosso próprio chapéu, apresentar nossas próprias contas é muito agradável. Em contraposição a isto, falar do desmoronamento de nossa casa, ter que vender nosso chapéu velho ou ter que pagar nossas contas é realmente um assunto melancólico, e foi assim que Friedrich Nietzsche viu as coisas um século mais tarde. Também em relação ao teatro épico, muitos formularam a objeção de que êle seria demasiadamente moral. E é preciso que se diga que, no teatro épico, as manifestações morais só se apresentavam em segundo plano. Êle pretendia muito mais estudar do que fazer moral. E de fato se estudou até que se chegou à moral da história. Não podemos, certamente, afirmar que tivéssemos estudado por mero prazer, sem quaisquer outros motivos, mais profundos, e tenhamos ficado surpreendidos com os resultados de nosso estudo. Infelizmente, havia algumas mazelas em nosso ambiente, situações dificilmente suportáveis, não apenas por considerações morais. Fome, frio e opressão são difíceis de suportar não apenas por motivos morais. O objetivo de nossas pesquisas tampouco era apenas o de levantar objeções morais contra determinadas situações (ainda que estas objeções viessem com certa facilidade, mesmo que não em todos os espectadores — tais objeções raramente surgem naqueles espectadores que se aproveitam da situação referida), o propósito de nossas pesquisas era encontrar meios que pudessem eliminar a situação dificilmente suportável de que se tratava. Não falávamos em nome da moral, e sim em nome dos prejudicados. Trata-se realmente de duas coisas bastante distintas, pois freqüentemente se lança mão de considerações morais para dizer aos prejudicados que devem contentar-se com sua situação. Para êstes moralistas, os homens estão em função da moral, e não a moral em função dos homens.

De qualquer forma, o que foi dito acima poderá servir de base para que se conclua até que ponto e em que sentido o teatro épico é uma instituição moral.

É Possível Fazer Teatro Épico em Qualquer Lugar?

No que se refere ao estilo, o teatro épico nada tem de especialmente nôvo. Por seu caráter representativo e sua acentuação do artístico, se aproxima do antiqüíssimo teatro asiático. Tendências pedagógicas podem ser observadas tanto no teatro dos mistérios medievais como também no teatro clássico espanhol e jesuíta.

Estas formas de teatro correspondiam a certas tendências de suas épocas e desapareceram com elas. Também o moderno teatro épico se liga a determinadas tendências. Não pode ser, de modo algum, feito em qualquer lugar. A maioria das grandes nações não se inclina, atualmente, a manifestar seus problemas no teatro. Londres, Paris, Tóquio e Roma mantêm seus teatros com objetivos bastante diversos. Sòmente em alguns lugares, e não por muito tempo, foram as condições propícias até o momento para um teatro épico educativo. Em Berlim, o fascismo pôs fim violentamente ao desenvolvimento dêsse tipo de teatro.

Êle pressupõe, além de determinados padrões técnicos, um poderoso movimento social que tenha interêsse na livre manifestação das questões vitais com a finalidade de encontrar soluções e que possa defender êste interêsse contra tôdas as tendências contraditórias.

O teatro épico é a tentativa mais profunda e mais ampla no sentido de constituir um teatro moderno, e tem que superar tôdas as imensas dificuldades que têm que ser superadas por tôdas as fôrças vivas nos terrenos da política, da filosofia, da ciência e da arte.

O Efeito de Distanciamento nos Atôres Chineses*

O QUE se segue pretende abordar brevemente o uso do efeito de distanciamento pelos atôres do teatro tradicional chinês. O método foi recentemente usado na Alemanha em peças não-aristotélicas (isto é, que não dependem da empatia) como parte das tentativas para desenvolver um teatro épico. Os esforços em questão foram dirigidos no sentido de representar de tal maneira que a platéia era impedida de se identificar com os personagens da peça. A aceitação ou rejeição de suas ações e sofrimentos deviam tomar lugar no plano da consciência, em vez de, como de hábito, no subconsciente da platéia.

* VERFREMDUNGSEFFEKTE IN DER CHINESISCHEN SCHAULSPIELKUNST 1936/1937. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Êste ensaio foi provocado por um espetáculo da companhia do ator chinês Mei Lan-fang que Brecht assistiu em Moscou, em 1935, juntamente com Tairov, Eisenstein e outros; deve ter sido escrito, porém, depois da sua visita a New York, pouco depois. A adaptação feita por Piscator do romance de Theodore Dreiser, *Uma Tragédia Americana*, foi encenada em 1936, em New York, pelo Group Theater com direção de Lee Strasberg.

Êste esfôrço para fazer os incidentes apresentados parecerem estranhos ao público pode ser visto em forma primitiva, nas obras teatrais e plásticas das velhas feiras populares. A maneira que os palhaços falavam e em que eram pintadas as paisagens envolviam um efeito de distanciamento. O método de pintura usado na reprodução do quadro *A fuga de Charles, o Temerário, depois da batalha de Murten*, mostrado em muitas feiras da Alemanha, é certamente medíocre; contudo, o efeito de distanciamento que é obtido aqui (e não pelo original) não é de maneira nenhuma devido à mediocridade do copista. O comandante em fuga, seu cavalo, sua escolta e a paisagem são conscientemente pintadas de maneira a dar a impressão de um acontecimento excepcional, de um desastre espantoso. A despeito de suas deficiências, o pintor consegue revelar brilhantemente o inesperado. É o espanto que guia seu pincel.

A representação tradicional chinesa também conhece o efeito de distanciamento e o aplica de uma maneira extremamente sutil. É sabido que o teatro chinês emprega um grande número de símbolos. Assim, um general levará nos ombros um certo número de bandeirinhas, correspondente ao número de regimentos sob seu comando. A pobreza é mostrada com remendos nos trajes de sêda, de formas irregulares e côres diferentes, feitos do mesmo tecido. Os personagens são caracterizados por máscaras, ou seja, através simplesmente da pintura. Certos gestos das duas mãos significam o arrombamento de uma porta, etc. O palco pròpriamente dito permanece o mesmo mas peças de móveis são colocadas e removidas durante a ação. Tudo isso é conhecido há muito tempo mas não pode ser exportado.

Não é fácil quebrar com o hábito de assimilar uma obra de arte como um todo. Mas isto deve ser feito para que se possa isolar e estudar um grande número de efeitos. O efeito de distanciamento no teatro chinês é alcançado da seguinte maneira.

Antes de mais nada, o artista chinês nunca representa como se houvesse uma quarta parede além das três que o cercam. Êle expressa sua consciência de estar sendo observado.

Isso o diferencia imediatamente das ilusões cênicas do palco europeu. A platéia não pode mais ter a ilusão de ser um espectador impressentido de um acontecimento que está realmente acontecendo. Tôda uma elaborada técnica européia, que ajuda a dissimular o fato de que a cena é arrumada de forma a facilitar a visão da platéia, é portanto desnecessária. Os atôres abertamente escolhem as posições em que serão melhor vistos pela platéia, como se fôssem *acrobatas*. Além disso, o artista observa a si próprio. Assim, se representa, por exemplo, uma nuvem, mostrando seu surgimento súbito, seu crescimento forte e suave, sua transformação rápida mas gradual, êle olhará ocasionalmente para a platéia como se dissesse: não é assim mesmo? Ao mesmo tempo, êle também observa seus braços e suas pernas, guiando-os, experimentando-os, e, possìvelmente, também os aprovando. Um olhar óbvio para o chão, para avaliar o espaço que tem disponível, não o impressiona por ser capaz de quebrar a ilusão. Dessa maneira, o artista separa a mímica (representação do ato de observar) do *Gestus* (representação da nuvem), sem prejudicar o último, pois a atitude de seu corpo está plenamente refletida no seu rosto e é totalmente responsável por sua expressão. Em determinado momento, a expressão é de bem controlada reserva; em outro de completo triunfo. O artista utiliza a expressão facial como uma fôlha em branco onde se inscreverá o gesto do corpo.

O objetivo do artista é parecer estranho e, mesmo, surpreendente para a platéia. Êle o consegue, olhando com estranheza para si próprio e para seu trabalho. O resultado é que tudo o que produz tem o toque de espanto. O cotidiano é, assim, suspenso a um nível superior, ao óbvio e automático. Uma jovem, espôsa de um pescador, rema num bote. Ela permanece de pé num bote não-existente com um remo que mal alcança seus joelhos. Por momentos, a corrente é rápida e é difícil para ela conservar o equilíbrio; em outros, está numa lagoa e a tarefa é fácil. Isso mesmo: é exatamente assim que se conduz um barco. Mas essa viagem de bote parece ser histórica, celebrada em muitas canções. É uma viagem excepcional, conhecida por todos. Cada um dos movimentos da môça foi provàvelmente registrado em quadros. Cada curva do rio encerrava uma aventura famosa e todos sabiam, em cada momento, de que curva se tratava. Essa sensação da

platéia é induzida pela atitude do artista; é isso que torna famosa a viagem. A cena lembrou-nos a marcha de Budejovice no espetáculo de Piscator com *O Bom Soldado Schweik*. A marcha de três dias e três noites de Schweik para a frente de batalha a que êle, estranhamente, nunca chega, foi vista de um ponto de vista perfeitamente histórico, como algo que não mereceria menos atenção do que, por exemplo, a expedição de Napoleão à Rússia, em 1812. A auto-observação do intérprete, um ato artístico de autodistanciamento, impedia o espectador de perder-se completamente no personagem, ao ponto de perder sua própria identidade, e emprestava uma historicidade esplêndida aos acontecimentos. Entretanto, a empatia do espectador não era completamente rejeitada. A platéia identificava-se com o ator, como observador e, de acôrdo com isso, adotava também uma atitude de observação.

A interpretação de um artista chinês freqüentemente parece fria ao ator ocidental. Isso não significa que o teatro chinês rejeita tôda representação dos sentimentos. O intérprete representa incidentes de profunda paixão, mas não se abandona ao seu calor. Nos momentos em que o personagem representado está profundamente excitado, o intérprete toma um punhado de seu cabelo e o morde. Mas isso é um rito, não uma erupção. É claramente a repetição de um incidente por outra pessoa; uma representação, embora artística. O intérprete mostra que êsse homem perdeu o autocontrôle e aponta os sinais exteriores disso. E, portanto, a perda de contrôle é mostrada com decôro, o decôro próprio do palco. Entre todos os sinais possíveis, alguns são escolhidos, após um exame cuidado e visível. A ira é naturalmente diferente do mau humor, o ódio do desagrado; mas as correspondentes flutuações de sentimento são representadas econômicamente. A frieza vem do autocontrôle do ator, distanciado do personagem representado, conforme o exposto acima. Êle evita, assim, misturar as emoções do personagem com as do espectador. Ninguém é violentado pelo indivíduo que representa; êsse indivíduo não se confunde com o espectador, é apenas seu vizinho.

O ator ocidental faz tudo que pode para trazer o espectador o mais perto possível dos acontecimentos e do personagem que tem de representar. Para êsse fim, convence o espectador a se identificar com êle, ator, e emprega tôdas as suas energias para transformar-se num outro tipo humano, o

do personagem em questão. Se essa conversão se realiza, sua arte está pràticamente esgotada. Assim que se transformou no bancário, médico ou general da peça, não precisará de mais arte do que a necessária a qualquer dessas pessoas na "vida real".

Essa conversão completa é extremamente exaustiva. Stanislavsky estabelece uma série de meios — um sistema completo — pelos quais o que chama de *creative mood* pode ser fabricado, e sempre renovado, em cada espetáculo. Pois o ator não consegue sentir, por muito tempo, que é outra pessoa; cansa e começa a copiar uma série de coisas supérfluas da maneira de falar e ouvir da outra pessoa, e o efeito sôbre o público diminui de maneira assustadora. Isso é certamente devido ao fato de que a outra pessoa foi criada por um processo "intuitivo" e, portanto, obscuro, efetuado no subconsciente. O subconsciente não pode ser controlado; tem uma espécie de má memória. O artista chinês não conhece êsses problemas porque rejeita a transformação total. Limita-se, desde o comêço, a citar o personagem representado. Mas com que arte o faz! Necessita apenas um mínimo de ilusão. Tudo o que faz, vale a pena ser visto mesmo pelo espectador fora de si. Que ator ocidental (com a exceção de um ou dois comediantes) poderia demonstrar os elementos de sua arte como o ator chinês Mei Lan-fang, sem iluminação especial e vestido num *smoking* numa sala cheia de especialistas? Seria como um mágico, numa feira, revelando o segrêdo de seus truques, de maneira que ninguém quereria ver mais o seu número. Estaria simplesmente mostrando como é que se finge. O hipnotismo desapareceria e só restaria uma débil imitação, um produto malfeito para ser vendido, no escuro, a franceses apressados. Naturalmente, nenhum ator ocidental faria uma demonstração dessas. E a santidade da Arte? E os mistérios da metamorfose? O que importa ao ator ocidental é que suas ações devem ser inconscientes. De outra forma, seriam degradadas. Em comparação com a representação chinesa, nossa arte parece extremamente afetada. Apesar de tudo, está ficando cada vez mais difícil para nossos atôres consumar o mistério da transformação completa: sua memória subconsciente está ficando cada vez mais fraca e é quase impossível extrair a verdade da intuição descontrolada de

qualquer membro de nossa sociedade de classes, mesmo se fôr um gênio.

Para o ator é difícil e cansativo provocar estados interiores e emoções tôdas as noites. É mais simples mostrar os sinais exteriores que acompanham essas emoções e as identificam. O efeito de distanciamento intervém, não na forma de ausência de emoção, mas na forma de emoções que não precisam corresponder às do personagem representado. Não há a mesma transferência automática de emoções ao espectador, o mesmo contágio emocional. Vendo preocupação, o espectador pode sentir alegria; vendo ira, pode sentir repugnância. Quando falamos em exibir os sinais exteriores da emoção, não nos referimos à exibição e escolha de sinais que resultem numa transferência emocional porque o ator contagiou-se com as emoções que representa, ao mostrar-lhe os sinais exteriores. Aumentando o volume de voz, prendendo a respiração e contraindo os músculos do pescoço de tal maneira que o sangue lhe suba à cabeça, o ator pode fàcilmente criar um estado de fúria. Mas, em tal caso, o efeito de distanciamento não se verifica. Êle se verifica se o ator, em determinado ponto, inesperadamente mostra uma face completamente branca, que produziu mecânicamente passando no rosto alguma espécie de maquilagem. Se o ator, ao mesmo tempo, mostrar uma aparente serenidade, então o seu terror, nesse ponto (como resultado desta mensagem ou daquela descoberta), resultará num efeito de distanciamento. Representar assim é mais saudável e, em nosso ponto de vista, mais digno de um ser pensante. Exige um conhecimento considerável da humanidade e da vida, além de uma aguda compreensão do que é socialmente importante. Nesse caso, há também um processo criador, mas superior porque levado ao nível da consciência.

O efeito de distanciamento não exige absolutamente uma maneira não natural de representar. Não tem nada a ver com a estilização comum. Pelo contrário, conseguir o *V-Effekt* depende totalmente da leveza e da naturalidade da interpretação. Quando o ator confere a veracidade de sua interpretação (uma operação necessária que preocupa muito Stanislavsky em seu sistema), êle não é devolvido à sua "sensibilidade natural", mas pode ser sempre corrigido por uma comparação com a realidade (é assim que um homem furioso realmente

fala? é assim que um homem ofendido se senta?), correção que lhe vem de fora, feita por outras pessoas. Êle trabalha de uma maneira que quase tôda a frase que diz poderia ser seguida pelo veredicto da platéia e pràticamente cada gesto ser submetido à aprovação do público.

O artista chinês não cai em transe. Pode ser interrompido a qualquer momento. Não precisará "começar tudo de nôvo". Depois de uma interrupção, continuará sua exposição do ponto onde a interrompeu. Não poderemos distraí-lo de nenhum "momento místico de criação"; quando pisa no palco, diante de nós, o processo de criação já se encerrou. Êle não se importa que o cenário mude em volta dêle enquanto representa. Mãos ativas estendem para êle as coisas que precisa durante seu trabalho. Quando Mei Lan-fang estava representando uma cena de morte, um espectador sentado ao meu lado deixou escapar um grito de espanto por causa de um de seus gestos. Uma ou duas pessoas sentadas diante de nós viraram a cabeça, indignadas, e fizeram pssiuu... Comportaram-se como se estivessem presentes a uma morte real de um môça real. Possìvelmente, sua atitude teria sido correta para um espetáculo europeu, mas num espetáculo chinês foi extremamente ridícula. No seu caso, o efeito de distanciamento havia falhado.

Não é muito fácil perceber que o efeito de distanciamento dos atôres chineses é uma técnica transportável, uma concepção que pode ser desligada do teatro chinês. Êsse teatro nos parece demasiado requintado. Seu retrato das paixões humanas, esquematizado. Sua idéia da sociedade rígida e errada. À primeira vista, essa arte soberba parece não oferecer nenhuma aplicação num teatro realista e revolucionário. E os motivos e objetivos do efeito de distanciamento chocam-nos como estranhos e suspeitos. Quando vemos a representação chinesa, é inicialmente muito difícil evitar a sensação de estranheza que produzem em nós como europeus. Precisamos ser capazes de imaginá-la obtendo um efeito de distanciamento também entre seus espectadores chineses. É mais difícil ainda aceitar o fato de que, quando um ator chinês provoca uma impressão de mistério, parece desinteressado em revelar êsse mistério para nós. Êle faz seu mistério dos mistérios da natureza (especialmente da natureza humana): não permite que ninguém examine como êle produz o fenômeno natural,

nem a Natureza o permite entendê-lo quando o produz. Temos, aqui, a contraparte artística de uma tecnologia primitiva, de uma ciência rudimentar. O intérprete chinês produz o efeito de distanciamento em associação com a mágica. "Como isso é feito" permanece escondido. O conhecimento é uma questão de saber os truques e está nas mãos de uns poucos homens que o guardam ciumentamente e tiram proveito de seus segredos. Contudo, já há, aqui, uma tentativa de interferir no curso da natureza. A capacidade de fazê-lo conduz à indagação. E o futuro explorador, com sua ansiedade por fazer inteligível o curso da natureza, controlável e terreno, começará adotando um ponto de vista do qual ela parece misteriosa, incompreensível e impossível de ser controlada. Tomará a atitude de quem se admira, utilizará o efeito de distanciamento. Ninguém que achar natural que "dois e dois são quatro" poderá ser um matemático, nem alguém que não consiga compreendê-lo. O homem que, pela primeira vez, olhou intrigado para uma lanterna balançando na ponta de uma corda e, em vez de achar natural, julgou extremamente significativo que balançasse e que balançasse daquela maneira e não de outra, criou as condições necessárias para entender o fenômeno e dominá-lo. Não se deve dizer que a atitude exposta aqui é justa para a ciência e não para a arte. Por que não deveria a arte, com seus *próprios* meios naturalmente, contribuir para a grande tarefa social de dominar a vida?

Na verdade, as únicas pessoas que podem estudar, com proveito, uma técnica como o efeito de distanciamento chinês, são aquelas que precisam dessa técnica para objetivos sociais bem definidos.

As experiências desenvolvidas pelo teatro alemão moderno conduziram a um desenvolvimento completamente independente do efeito de distanciamento. Até agora, a representação chinesa não exerceu nenhuma influência.

O efeito de distanciamento é obtido no teatro alemão não apenas pelo ator, mas também pela música (coros, canções) e o cenário (cartazes, filmes, etc.). Foi concebido principalmente para historicizar os acontecimentos representados. Isso significa o seguinte:

O teatro burguês dava ênfase à intemporalidade de seu objeto. Sua representação das pessoas está ligada a uma pre-

tensa "essência humana eterna". Sua história é arranjada de maneira a criar situações "universais" que permitem ao Homem, com H maiúsculo, expressar-se; o homem de todos os tempos e de tôdas as raças. Todos êsses incidentes são apenas tópicos, aos quais se oferece uma resposta "eterna". Por exemplo: um negro se apaixona da mesma maneira que um homem branco; a trama o obriga a reagir com a mesma expressão de um homem branco (teòricamente esta fórmula também funciona em sentido oposto); e com isso a esfera da arte é atingida. O tópico pode envolver o que é específico, diferente; a resposta é sempre a mesma, não há elemento de diferenciação nela. Essa concepção pode admitir que exista uma coisa chamada História: mas é, apesar de tudo, a-histórica. Algumas circunstâncias mudam, os ambientes são alterados, mas o Homem permanece inalterável. A História é aplicável ao ambiente, não ao Homem. O ambiente não tem importância fundamental e é tratado simplesmente como um pretexto; é uma quantidade variável e inumana; existe, na realidade, separado do Homem, confrontando-o como um todo coerente enquanto êle é uma quantidade fixa, eternamente inalterável. A idéia do homem como função do ambiente e o ambiente como função do homem, isto é a redução do ambiente a relações entre os homens, corresponde a uma nova maneira de pensar, a maneira histórica. Antes que entremos numa filosofia da história, deixe-me dar um exemplo. Suponhamos que o seguinte deve ser mostrado no palco: uma môça deixa sua casa para se empregar numa cidade grande (*A Tragédia Americana* de Piscator). Para o teatro burguês, êste é um acontecimento insignificante, um mero começo da história, que deve ser contado para que se entenda o que vem depois ou ficarmos interessados no que vem depois. A imaginação do ator dificilmente será estimulada por êle. Em certo sentido, o incidente é universal: as môças se empregam (no caso em questão, fica-se interessado em ver o que particularmente vai acontecer com ela). Só uma coisa o particulariza: a môça vai embora (se ela tivesse ficado o que vem depois não aconteceria). O fato de que sua família a deixa ir não é objeto de indagação. É compreensível (os motivos são compreensíveis). No teatro historicizante, tudo é diferente. Concentra-se no fato de que todos os acontecimentos cotidianos são significativos, particulares e merecedores de indagação.

O quê! Uma família deixando um de seus membros abandonar o ninho para ganhar a vida, independente e sem ajuda? Ela será capaz disso? O que aprendeu aqui, como um membro da família, a ajudará a ganhar a vida? As famílias ainda são capazes de manter seus filhos presos? Tornaram-se (ou continuam sendo) uma carga? Isso acontece com tôdas as famílias? Sempre foi assim? É assim que as coisas são? Podem ser mudadas? A fruta madura sempre cai da árvore — essa frase pode ser aplicada aqui? As crianças sempre se tornam independentes? Faziam o mesmo em outros tempos? Se sempre fizeram, por algum fato biológico, foi sempre da mesma maneira, pelas mesmas razões e com os mesmos resultados? Essas são as perguntas (ou algumas delas) que os atôres devem responder se quiserem mostrar o incidente como único, histórico, se quiserem demonstrar um costume que conduza a conclusões sôbre tôda a estrutura de uma sociedade, numa época particular e transitória. Mas como deve ser representado tal incidente para que seu caráter histórico seja pôsto em evidência? Como pode a confusão de nossa época infeliz parecer extraordinária? Quando a mãe, entre advertências e recomendações morais, faz a mala da filha — uma bem pequena — como o seguinte deverá ser mostrado: tantas recomendações e tão poucas roupas? Recomendações morais para o resto da vida e pão para cinco horas? Como deve a atriz dizer a seguinte frase da mãe, quando estende a maleta: "Tome. Acho que isso é o suficiente para você." — de tal forma que seja entendida como uma verdadeira frase histórica? Isso só pode ser conseguido se o efeito de distanciamento é empregado. A atriz não deve fazer sua a frase, mas expô-la à crítica, deve ajudar-nos a entender suas causas e protestar. Êsse efeito só pode ser atingido através de um longo treino.

No New York Yiddish Theatre, um teatro muito progressista, vi uma peça de S. Ornitz mostrando a ascensão de um menino do East Side até tornar-se um advogado importante e corrupto. O grupo não era capaz de representar a peça. No entanto, havia cenas como esta: o jovem advogado sentava-se na rua, em frente de sua casa, e dava orientação legal a baixo custo. Chega uma jovem e queixa-se de que suas pernas foram feridas num acidente de tráfego. Seu caso foi esquecido e ela não recebeu a indenização. Desesperada, ela

aponta para a perna e diz: "Já está até ficando boa." Trabalhando sem o efeito de distanciamento, o Yiddish Theatre foi incapaz de usar essa cena excepcional para mostrar o horror de uma época sanguinária. Poucas pessoas a notaram; dificilmente alguma, que leia isto, lembrará aquêle grito. A atriz falou como se o grito fôsse perfeitamente natural. Mas é exatamente isso — o fato de que essa pobre criatura ache natural tal queixa — que ela deveria ter relatado ao público como um mensageiro horrorizado, de volta do mais profundo dos infernos. Para tal fim, é evidente que ela precisaria de uma técnica especial que lhe permitiria sublinhar o aspecto histórico de uma condição social específica. Só o efeito de distanciamento torna isso possível. Sem êle, tudo que ela pode fazer é tomar cuidado para não ser forçada a identificar-se totalmente com o personagem, no palco.

Ao estabelecer novos princípios artísticos e ao trabalhar com novos métodos de representação, devemos começar com as poderosas exigências de uma época em transformação: a necessidade e a possibilidade de remodelar a sociedade estão diante de nós. Todos os acontecimentos entre os homens devem ser notados, e tudo deve ser visto de um ponto de vista social. Entre outros efeitos que o nôvo teatro necessitará para sua crítica social e seu relato histórico das transformações efetuadas, está o efeito de distanciamento.

O Popular e o Realista*

QUANDO SE PENSA que *slogans* devem ser estabelecidos, hoje, para a literatura alemã, é preciso lembrar que tudo quanto possa reclamar o nome de literatura está sendo impresso ùnicamente no exterior e, com poucas exceções, só lá

* VOLKSTÜMLICHKEIT UND REALISMUS 1937. Tradução de Yonne Argolo. Êste artigo foi publicado na revista *Das Wort*, editada por asilados políticos alemães em Moscou, como contribuição de Brecht a uma polêmica aberta por Georg Lukács, da qual também participaram Klaus Mann, Alfred Kurella, Herwarth Walden, Bela Balasz, Gustav von Vangenheim e outros. Lukács foi o mais ativo dos polemistas, elogiando Balzac, Tolstói Romain Rolland, Thomas Mann e Máximo Górki, atacando Ernst Bloch e James Joyce e, finalmente, felicitando Brecht pelo realismo de suas cenas de *Terror e Miséria do III Reich*. Brecht, posteriormente, escreveu outro artigo sôbre o assunto, *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*, em que aponta Shelley como um realista melhor do que Balzac e reafirma que "realismo não é uma questão de forma".

pode ser lido. Êsse fato dá uma torção particular ao *slogan* de Popularidade na Literatura.

O escritor deve escrever para o povo sem viver entre êle. Quando se observa de mais perto, entretanto, a ruptura entre o escritor e o povo não é tão grande quanto se poderia pensar. Por outro lado, seria erado, i. e. irrealístico, pensar que essa ruptura é puramente externa. Certamente, um esfôrço especial é necessário, hoje, para se escrever de uma maneira popular. Mas, ao mesmo tempo, ficou mais fácil: mais fácil e mais urgente. O povo separou-se claramente de seus superiores: seus opressores e exploradores romperam com êle e se entregaram a uma guerra sangrenta contra êle que não pode ser mais ignorada. Ficou mais fácil escolher um lado. A guerra aberta, de uma certa maneira, foi deflagrada entre o "público".

A exigência de uma maneira realista de escrever também não pode mais ser ignorada. Isso tornou-se mais ou menos evidente por si mesmo. As camadas dominantes estão usando mentiras mais abertamente, e as mentiras são cada vez maiores. Dizer a verdade parece uma tarefa cada vez mais urgente. Os sofrimentos são maiores e o número de sofredores aumentou. Comparado com o vasto sofrimento das massas, parece frívola e mesmo desprezível a preocupação com dificuldades mesquinhas e as dificuldades de grupos mesquinhos.

Temos apenas um aliado na luta contra a barbárie: o povo sôbre o qual ela impõe êsses sofrimentos. Sòmente o povo oferece perspectivas. Assim, é natural que se recorra a êle e mais necessário do que nunca falar a sua linguagem.

As palavras Popularidade e Realismo são, portanto, companheiras naturais. É no interêsse do povo, das amplas massas trabalhadoras, que a literatura deve fornecer-lhes representações verdadeiras da vida; na realidade, representações verdadeiras da vida são úteis apenas às amplas massas de trabalhadores, ao povo. Precisam ser sugestivas e inteligíveis para êles — i. e., populares. Contudo, êsses conceitos precisam ser dissecados antes de fundidos em sentenças e postos em uso. Seria um êrro tratá-los como completamente explicados, sem máculas, ambigüidade e passado. ("Nós todos sabemos o que quer dizer, não há necessidade de muita conversa.") A palavra alemã para "popular", *Volkstümlich*,

não é, ela própria, muito popular. Não seria realista pensar o contrário. Uma série de palavras terminadas em *tum* precisam ser usadas com cuidado. Basta lembrar *Brauchtum, Königstum, Heiligtum*, e é sabido que *Volkstum* também tem uma sugestão cerimonial, sagrada e dúbia que não podemos ignorar. E não podemos porque, realmente, precisamos do conceito de popularidade ou *Volkstümlichkeit*.

Êle é uma daquelas palavras, supostamente poéticas que apresentam o *Volks* — mais *folk* do que povo — como particularmente supersticioso ou como um objeto de superstição. O povo — ou *folk* — aparece com suas características imutáveis, suas tradições consagradas, formas de arte, costumes e hábitos, religiosidade, inimigos hereditários, fôrça inflexível e tudo mais. Uma unidade peculiar é erguida de torturador e torturado, explorador e explorado, mentiroso e vítima. A luta entre os muitos e "pequenos" trabalhadores contra os que estão por cima, nunca entra absolutamente em cogitações.

A história de tôdas as falsificações que se operaram nessa concepção de *Volkstum* é longa, complexa e faz parte da história das lutas de classes. Não a examinaremos mas devemos manter essa falsificação em mente sempre que falarmos de nossa necessidade por uma arte popular, para as amplas massas populares, os muitos que são oprimidos por poucos, a grande massa de verdadeiros produtores que sempre foram o objeto da política e que agora tornam-se o seu sujeito. Devemos lembrar as poderosas instituições que sempre impediram êsse *folk* de desenvolver-se completamente, obrigando-o artificialmente a permanecer prêso por convenções. E lembrar que o conceito de *Volkstümlich* tem sido um conceito estático, sem formação e sem desenvolvimento. Não usaremos essa versão do conceito: vamos combatê-la. Nossa concepção de popular se refere ao povo, que não só está inteiramente envolvido num processo de desenvolvimento, como está na verdade dominando-o, forçando-o e decidindo-o. Temos em mente um povo que está fazendo a História, transformando o mundo e a si próprio. Temos em mente um povo combatente e também um conceito combatente de popularidade.

O *Popular* é inteligível para as amplas massas / apropria-se de suas próprias formas de expressão e as enriquece / adota e consolida seu ponto de vista / representa os se-

tores mais progressistas do povo, de tal forma que pode liderá-lo e ser inteligível aos outros setores também / liga-se à tradição e a leva adiante / entrega as conquistas da camada dominante às camadas do povo que estão lutando pela hegemonia.

Examinemos agora o conceito de Realismo. É um velho conceito que já foi muito usado, por muitos homens e com muitos objetivos, e antes de aplicá-lo devemos esclarecê-lo também. Isso é necessário porque quando o povo se apossa de sua herança, deve haver um processo de expropriação. As obras literárias não podem ser ocupadas como as fábricas, nem formas de expressão literária tomadas como métodos industriais. O Realismo, do qual a História oferece muitos exemplos, é condicionado pela questão de como, quando e para que classe é feito. E condicionado até ao último detalhe. Como temos em mente um povo lutador que está transformando o mundo real, não devemos ficar presos a regras "já testadas" para contar uma história, aos modelos fornecidos pela história literária e leis estéticas eternas. Não devemos abstrair um só realismo de certas obras dadas, mas fazer um uso vivo de todos os meios que tivermos, velhos e novos, testados, tirados da arte ou de outras fontes, com o objetivo de colocar a realidade viva nas mãos de um povo vivo de tal forma que ela possa ser dominada. Devemos tomar cuidado em não limitar o realismo a uma forma histórica particular do romance de um determinado período, o de Balzac ou o de Tolstói, por exemplo, nem estabelecer um critério de realismo puramente formal e literário. Não nos limitaremos a falar do realismo apenas nos casos em que se possa cheirar, ver e sentir o que é representado, em que a "atmosfera" é criada e as histórias se desenvolvem de tal maneira que os personagens são psicològicamente dissecados. Nossa concepção de realismo deve ser larga e política, livre das restrições estéticas e independente da convenção.

O *Realista*[1] desnuda a estrutura causal da sociedade / mostra o ponto de vista dominante como o ponto de vista da classe dominante / assume o ponto de vista da classe que

1 A G. Lukács, em particular, *Das Wort* deve alguns ensaios notáveis que lançaram luz sôbre o conceito de realismo ainda que, na minha opinião, êles o definam de maneira demasiado estreita.

preparou as soluções mais amplas para os problemas mais prementes que afligem a sociedade humana / enfatiza a dinâmica do desenvolvimento / é concreto de forma a estimular a abstração.

É uma ordem alta e pode ser feita ainda mais alta. Deveremos deixar o artista aplicar tôda sua imaginação, tôda sua originalidade, seu senso de humor e poder de invenção para realizá-la. Não nos prenderemos a determinados modelos literários nem forçaremos o artista a seguir regras rígidas para contar uma história.

Deixaremos estabelecido que o chamado estilo sensual (no qual tudo pode ser cheirado, provado, sentido) não se identifica automàticamente com o realismo, pois veremos que existem obras sensualistas que não são realistas e obras realistas que não são escritas sensualmente. Examinaremos cuidadosamente a questão de saber se uma história é realmente melhor desenvolvida através de uma dissecação psicológica dos personagens. Nossos leitores podem sentir que não lhes foi dada a chave do que está acontecendo se são simplesmente induzidos, por uma combinação de habilidades, a participar das emoções interiores dos heróis de nosso livro. Se usarmos as formas de Balzac e Tolstói, sem uma revisão total, poderemos cansar nossos leitores, o povo, da mesma maneira que o fazem freqüentemente êsses escritores. Realismo não é uma mera questão de forma. Ao copiarmos os métodos dêsses realistas, nós próprios deixaremos de ser realistas.

Os tempos mudam, felizmente, para os que não sentam em mesas de ouro. Os métodos se gastam, os estímulos falham. Novos problemas surgem e exigem novas técnicas. A realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada: o nôvo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz nôvo.

Os opressores não aparecem sempre com a mesma máscara. As máscaras não podem ser sempre arrancadas da mesma maneira. Há muitos truques para mistificar o espelho que é levantado. As estradas militares são chamadas de autoestradas. Os *tanks* são pintados para parecer os arbustos de Macduff. Seus agentes podem mostrar mãos calosas, como de trabalhadores. Sim: é preciso ingenuidade para transfor-

mar o caçador em prêsa. O que era popular ontem não o é mais hoje, pois o povo de ontem não era como o povo de hoje.

Qualquer um que não esteja prêso a preconceitos formais, sabe que há muitas maneiras de dizer a verdade e muitas de suprimi-la; que a indignação diante de condições inumanas pode ser estimulada de muitas maneiras, por descrição direta, patética ou fria, através de histórias ou parábolas, de anedotas, pela retórica ou pela sugestão. No teatro, a realidade pode ser apresentada de forma factual ou fantástica. Os atôres podem se apresentar sem maquilagem (ou com um mínimo dela) e tudo ser uma falsificação; ou podem usar máscaras grotescas e representar a verdade. Não há muito o que discutir aqui: os meios devem ser perguntados a que fins servem. O povo sabe fazer essa pergunta. As grandes experiências de Piscator (e as minhas próprias) que repetidamente arrebentavam as formas convencionais, encontraram seu principal apoio nos quadros mais progressistas da classe operária. Os trabalhadores julgavam tudo pela quantidade de verdade que continham; recebiam bem qualquer inovação que ajudasse a representação da verdade, do mecanismo real da sociedade; rejeitavam tudo que fôsse mero jôgo, como os efeitos mecânicos sem um objetivo definido. Os argumentos dos operários nunca eram literários ou puramente teatrais. "Não se pode misturar teatro e cinema" — êsse tipo de coisa nunca era dito. Se o filme não estava sendo usado adequadamente, poder-se-ia ouvir: "aquêle pedaço de filme não é necessário, é dispersivo". Os coros de trabalhadores diziam versos de ritmo intrincado ("se rimassem, escorregariam como manteiga, sem prender nada") e cantavam composições difíceis de Eisler ("isso tem fôrça"). Mas tivemos de modificar algumas linhas, cujo sentido estava errado ou era difícil de ser apreendido. Quando havia certas sutilezas (irregularidades, complexidades) nas canções de marcha que tinham rimas para fazê-las mais fáceis de ser decoradas e ritmos simples para que "passassem" melhor, êles diziam: "está divertido, tem qualquer coisa diferente". Não viam função alguma em qualquer coisa exterior, trivial e tão insignificante que não exigisse pensamento ("não há nada nisso"). Se uma estética era necessária, ali estava ela. Jamais esquecerei do olhar de um operário quando respondi ao seu pedido para incluir alguma coisa numa canção sôbre a URSS ("Deve entrar — se não entrar, para que a canção?"), dizendo que aquilo estragaria a forma artística. Êle dobrou um pouco a cabeça para o lado e sorriu. Diante de seu sorriso cortês, um capítulo inteiro de estética entrou em colapso. Os operários não tinham mêdo de nos ensinar, nem mêdo de apreender.

Falo de experiência própria quando digo que não se deve ter mêdo de colocar coisas novas e não habituais diante do proletariado, desde que tenham algo a ver com a realidade. Haverá sempre pessoas educadas, conhecedoras de arte, que virão dizer que "o povo não vai entender". Mas o povo, com impaciência, se livrará delas para se entender diretamente com o artista. Há uma arte altamente cultivada feita para a minoria, concebida para formar a minoria: a milionésima transformação do mesmo chapéu velho, uma fatia da mesma carne venerável e em estado de decomposição. O proletariado a rejeita com um incrédulo balanço de cabeça. Não é a fatia que está sendo rejeitada, mas a carne; não a milionésima forma, mas o chapéu velho. Quando êles próprios encarregaram-se de escrever ou representar foram extremamente originais. O que se tornou conhecido como arte de *agit-prop*, para a qual foram torcidos tantos narizes de segunda categoria, era uma fonte de novas técnicas artísticas e meios de expressão. Elementos magníficos mas há muito tempo esquecidos, de períodos de verdadeira arte popular, voltaram a ser aproveitados, adaptados a novos fins sociais. Cortes audaciosos, composições, simplificações, algumas belas, outras mal concebidas: em tudo isso, havia economia, elegância e uma sensibilidade sem temor para a complexidade. Muito pode ter sido primitivo, mas nunca com a espécie de primitivo que afeta os retratos psicológicos supostamente variados da arte burguesa. É errado tomar algumas estilizações mal concebidas como pretexto para rejeitar um estilo de representação que tenta (e muitas vêzes com sucesso) evidenciar o essencial e estimular a abstração. Os olhos agudos dos operários enxergavam através da representação superficial da realidade do naturalismo. Quando disseram, no *Fuhrmann Henschel*, que "há mais que queremos saber sôbre isso", estavam de fato desejando uma representação mais exata das verdadeiras fôrças sociais que operam sob a superfície imediatamente visível. Para falar de minha própria experiência: êles não rejeitaram as roupas fantásticas e os cenários aparentemente

irreais de *A Ópera dos Três Vinténs*. Não eram estreitos: êles odeiam a estreiteza (suas casas são estreitas). Eram generosos; seus empregadores eram mesquinhos. Pensavam poder dispensar certas coisas que os artistas julgavam essenciais, mas eram bastante afáveis sôbre o assunto; não eram contra a superficialidade, mas contra certo tipo de gente superficial. "O método criador universalmente aplicável" — êles não acreditavam nisso. Sabiam que precisavam métodos diferentes, e muitos, para atingir seu objetivo. Se estamos precisando de uma estética, eis aqui uma.

Portanto, o critério para o popular e o realista deve ser escolhido, não sòmente com grande cuidado, mas também com mente aberta. Não deve ser deduzido das obras realistas existentes e das obras populares existentes, como é freqüentemente o caso. Tal abordagem levaria a critérios puramente formais e as questões sôbre a popularidade e o realismo seriam decididas pela forma.

Não se pode decidir se uma obra é realista ou não, investigando se parece com obras existentes que tem a reputação de realistas. Elas realmente o foram no seu tempo. Mas em cada caso individual, um retrato da vida deve ser comparado, não com outro retrato, mas com a própria vida retratada. Da mesma maneira, no que diz respeito à popularidade, há um procedimento totalmente formalista que deve ser evitado. A inteligibilidade de uma obra literária não é assegurada apenas pelo fato de ser escrita exatamente da mesma maneira de outras obras que foram entendidas pelo povo. Estas nem sempre foram invariàvelmente escritas da mesma maneira das obras que as precederam. Alguma coisa foi feita que também as tornaram compreensíveis. Da mesma maneira, devemos fazer alguma coisa para também tornar as novas obras compreensíveis. Além do que *é popular*, existe o que *se torna popular*.

Se queremos uma literatura realmente popular, viva e combatente, totalmente agarrada pela realidade e totalmente dedicada a agarrar a realidade, devemos nos manter emparelhados ao desenvolvimento da vanguarda da realidade. As grandes massas operárias estão em movimento. A atividade e a brutalidade de seus inimigos o prova.

O Teatro Experimental*

HÁ DUAS GERAÇÕES, ao menos, o teatro sério europeu vive uma fase experimental. As diversas experiências empreendidas ainda não chegaram a um resultado seguro, que se pudesse registrar globalmente; o período de experiência ainda não está, de modo algum, terminado. Em minha opinião, orientaram-se, essas experiências, em duas direções que, embora tenham-se entrecortado às vêzes, podem ser acompanhadas separadamente. Essas duas direções foram determi-

* ÜBER EXPERIMENTELLES THEATER 1939. Tradução de Roberto Franco de Almeida. Originalmente, êste trabalho foi uma conferência pronunciada num teatro de estudantes em Estocolmo e repetida em Helsinque, cêrca de um ano depois. Nêle, Brecht se endereça, não ao público em geral, mas a uma platéia de especialistas. E procura sintetizar as exigências de diversão e instrução no teatro, tema que seria depois amplamente desenvolvido pelo *Pequeno Organon*. Brecht o publicou em 1959 na revista *Theater der Zeit*, de Berlim Oriental.

nadas pelas duas funções do teatro: *divertir* e *instruir*. Em outros têrmos, o teatro realizou certas experiências a fim de aumentar seu poder de diversão, e outras, para elevar seu valor didático.

Em um mundo de ritmo veloz, um mundo "dinâmico" como o nosso, as atrações, no plano da diversão, consomem-se ràpidamente. À sensibilidade incessantemente embotada do público, devem-se propor incessantemente novos efeitos. Para distrair seu público desatento, o teatro deve de início levá-lo a se concentrar. Deve, para se impor a êsse público, tirá-lo de seu mundo barulhento. O teatro se dirige a um espectador fatigado, esgotado por um trabalho racional cotidiano, e enervado por tôda sorte de tensões sociais. Liberto de seu pequeno mundo, é um fugitivo que se aloja em nossas casas. Um fugitivo, mas também um cliente. Pode êle procurar refúgio aqui, como daqui querer ir mais longe. A concorrência que se manifesta no próprio interior do teatro, e a que opõe o teatro ao cinema, exigem também, incessantemente, novos esforços; esforços no sentido de, incessantemente, renovar.

Se considerarmos o conjunto das experiências às quais se dedicaram Antoine, Brahm, Stanislavsky, Craig, Reinhardt, Jessner, Meyerhold, Vachtangov e Piscator, constatamos que elas enriqueceram espantosamente os meios de expressão do teatro, cuja capacidade de divertir foi, sem a menor dúvida, aumentada. A arte de "equipe", por exemplo, deu ao instrumento cênico uma flexibilidade e uma sensibilidade extraordinárias. O meio social pode ser pintado em seus menores detalhes. Vachtangov e Meyerhold tomaram ao teatro asiático formas dançadas de expressão, criando para o teatro tôda uma coreografia. Meyerhold impôs um construtivismo radical e Reinhardt utilizou "lugares reais" como cenário: levou *Jedermann* e *Faust* em praças públicas. Teatros ao ar livre montaram *O Sonho de Uma Noite de Verão* no meio de bosques, e tentou-se representar, na União Soviética, a *Tomada do Palácio de Inverno* utilizando o navio de guerra *Aurora*. As barreiras entre o palco e a platéia foram destruídas e Okhlopkhov, em Moscou, acomodou espectadores no palco. Reinhardt recorreu ao "caminho de flôres" do teatro chinês e desceu à arena do circo para representar no meio da multidão. Stanislavsky, Reinhardt e Jessner aperfeiçoaram a *mise*

en scène de massa e Jessner chegou mesmo, com suas construções em escada, a dotar o palco de uma terceira dimensão. Foram inventados o palco giratório e o ciclorama, descobriu-se a luz. Graças ao projetor, pôde-se iluminar fartamente o palco. Um completo registro de refletores permitiu suscitar "atmosferas à Rembrandt". Poder-se-ia chamar, na história do teatro, "efeitos Reinhardt" a determinados efeitos de luz, assim como, em cirurgia, chama-se "operação de Trendelembourg" a uma certa operação do coração. Existem processos novos de projeção que repousam no processo Schüfftan, e existe uma nova forma de utilização cênica do som. Para a arte do ator, destruíram-se as barreiras entre cabaré e teatro, revista e teatro. Foram feitas experiências com máscaras, coturnos e pantomimas. O velho repertório tornou-se objeto de experiências arrojadas, e Shakespeare foi incessantemente modelado e remodelado. Tantas significações foram conferidas aos clássicos que quase não lhes sobra nenhuma. Viu-se *Hamlet* de *smoking* e *César* de farda, o que foi pelo menos proveitoso para o *smoking* e a farda, que viram sua respeitabilidade aumentada. Como se pode ver, as experiências são de valor muito desigual e nem sempre as de maior destaque são as mais interessantes; porém mesmo as menos interessantes raramente são desprovidas de valor: o *Hamlet* de *smoking* constitui um sacrilégio a Shakespeare pouco maior que o tradicional *Hamlet* em meias de sêda: o contexto da peça não é abandonado, de modo algum, devido ao tipo de vestuário.

No conjunto, é inegável que as experiências visando aumentar a capacidade de divertir do teatro trouxeram seus frutos. Em particular, levaram a um desenvolvimento da maquinaria. E, é necessário repetir, elas não acabaram. E mais ainda, elas nem mesmo tornaram-se de uso corrente, contràriamente aos resultados de experiências obtidos por outras disciplinas. Uma nova operação cirúrgica realizada em New York pode ser efetuada, logo a seguir, em Tóquio. Não acontece o mesmo com a moderna técnica cênica. Um pudor muito evidente tem impedido até agora os artistas de retomarem e desenvolverem sem embaraço os resultados de experiências obtidos por outros artistas. Em arte, a imitação passa por vergonhosa. Assim se explica em parte o fato de que os progressos técnicos sejam notàvelmente menos importantes do

que poderiam ser. O teatro em geral não se elevou — longe disso — ao nível da técnica moderna. Contenta-se êle ainda com fazer girar o palco — o mais das vêzes desajeitadamente — com o auxílio de um dispositivo rudimentar; com a utilização de um microfone e a instalação de alguns faróis de automóvel. As experiências no campo da técnica de representar também quase não foram exploradas. Hoje, sòmente, tal ou tal ator de New York começa a se interessar pelos métodos da escola de Stanislavsky.

Que é feito, presentemente, da segunda função que a estética atribuiu ao teatro: instruir? Aqui também temos experiências e resultados de experiências.

A dramaturgia dos Ibsen, Tolstói, Strindberg, Górki, Tchehkov, Hauptmann, Shaw, Kaiser e O'Neill é uma dramaturgia experimental. Suas peças constituem grandes tentativas de colocação, no palco, dos problemas da época.[1]

Temos a dramaturgia de descrição e de crítica social, que vai de Ibsen a Nordhal Grieg, e a dramaturgia simbolista, que vai de Strindberg a Pär Lagerqvist. Temos uma dramaturgia do tipo, digamos, da minha *Ópera dos Três Vinténs*: parábola visando demolir uma ideologia; temos também formas dramáticas singulares, elaboradas por autores como Auden e Abell e que, consideradas de um ponto de vista puramente técnico, contêm elementos de revista. O teatro conseguiu, por um momento, fazer progredir algumas aspirações sociais: emancipação da mulher, exercício do direito, higiene, e mesmo, emancipação do proletariado. É necessário reconhecer, entretanto, que faltava profundidade às imagens da máquina social fornecidas pelo teatro. Em realidade, contentava-se mais ou menos — e isto já foi sublinhado — com uma simples sintomatologia de superfície; não eram trazidas à luz as verdadeiras leis da sociedade. Ao mesmo tempo, as experiências no campo da dramaturgia chegavam finalmente ao desaparecimento quase total da *fábula* e dos *personagens*. Colocando-se a serviço das tentativas de reforma social, o teatro perdeu muitos de seus efeitos artísticos. Por mais duvidosos que sejam os argumentos para prová-lo, não se está errado em deplorar o gôsto artístico ter-se tornado insípido e o sentido de estilo, enfraquecido. É um fato: reina nos nossos palcos uma confusão de estilos verdadeiramente babilônica, conseqüência de numerosas experiências. No mesmo palco, na mesma peça, os comediantes representam segundo técnicas absolutamente diferentes. Em cenários de pura imaginação, adota-se uma representação realista. A dicção está em uma triste situação: jambos ditos como em prosa, gíria dos mercados escondida, etc. Grande desordem também, do comediante, no palco da mímica. Esta deveria ser pessoal, e não passa de arbitrária; natural, e é apenas fortuita. O mesmo comediante utiliza, conjuntamente, mímica de circo e jogos fisionômicos só perceptíveis, e não sem binóculos, da primeira fila da platéia. Então: saldo de todos os estilos de tôdas as épocas, emulação desleal entre todos os efeitos possíveis e impossíveis. Não se pode dizer, verdadeiramente, que o sucesso não tenha vindo; porém muito menos, dizer que êle nada tenha custado.

Chego agora à fase do teatro experimental onde os esforços acima descritos atingiram o apogeu, e por isso mesmo, sua crise. Nessa fase é que se manifestaram, com maior vigor, todos os fenômenos — fenômenos positivos e fenômenos negativos — de um grande processo: aumento da capacidade de divertir do teatro ao lado do desenvolvimento da técnica ilusionista; elevação do valor didático ao lado da decadência do gôsto artístico.

Foi Piscator quem empreendeu a mais radical tentativa no sentido de conferir ao teatro um caráter didático. Participei de tôdas as suas experiências; nenhuma delas que não tenha tido por objetivo desenvolver a função didática da cena. Tratava-se expressamente de dominar pela representação cênica os grandes problemas contemporâneos: lutas pelo petróleo, guerra, revolução, justiça, questão racial, etc. O que trouxe a necessidade de transformar completamente o palco. Impossível enumerar aqui tôdas as invenções e inovações às quais recorreu Piscator, ao mesmo tempo em que utilizava a quase totalidade das conquistas da técnica moderna, para exibir no palco os grandes problemas contemporâneos. Já se ouviu falar, seguramente, sôbre algumas delas: o emprêgo do filme, que transformou o telão de fundo, rígido, em um nôvo

1 É evidente que os grandes teatros ocupam um lugar eminente nas tentativas realizadas nesta direção. Tchekhov tinha seu Stanislavsky, Ibsen seu Brahm, etc. Mas foi, visìvelmente, o autor dramático, quem tomou a iniciativa, cada vez que se tratou de elevar o valor didático do teatro.

comparsa, cujo papel lembra aqui o do côro grego; o piso giratório que, tornando móvel o tablado, permitia desenrolarem-se certos acontecimentos épicos, tais como a marcha na guerra do bravo soldado Schweik. Até agora, essas invenções não foram encampadas pelo teatro internacional; essa eletrificação do palco anda quase esquecida, essa engenhosa maquinaria cobre-se de ferrugem e a erva cresce por cima.

Por quê?

É preciso nomear as razões políticas que causaram a interrupção dêsse teatro eminentemente político. A elevação, no plano político, do valor didático do teatro, chocou-se, no domínio político, com a subida da reação. Contudo, vamos contentar-nos, hoje, em acompanhar no domínio da estética o desenvolvimento da crise do teatro.

As experiências de Piscator criaram, a princípio, um perfeito caos no teatro. Da mesma forma que transformavam o palco numa sala de máquinas, faziam desta um local de reunião. Para Piscator o teatro era um parlamento, e o público, um corpo legislativo. Diante dêsse parlamento eram apresentados plàsticamente os grandes negócios públicos que aguardavam uma decisão. Em lugar do discurso de um deputado sôbre qualquer fato social intolerável, apareceu uma cópia artística do próprio fato. Com suas reproduções, suas estatísticas, seus *slogans,* o teatro ambicionava colocar seu parlamento (o público) em condição de tomar decisões políticas. O teatro de Piscator não renunciava aos aplausos, porém visava, muito mais ainda, suscitar uma discussão. Queria dar a seu público não apenas ocasião de "viver" alguma coisa, mas também provocar nêle a decisão concreta de intervir ativamente na vida. Para alcançar êste objetivo, foram considerados bons todos os meios. Complicou-se extraordinàriamente a técnica cênica. O maquinista-chefe de Piscator tinha consigo um caderno que se assemelhava tão pouco ao do diretor de cena de Reinhardt, quanto a partitura de uma ópera de Stravinsky tem de comum com o caderno de música de um cantor de melodias. A maquinaria instalada no palco do teatro da praça de Nollendorf era tão pesada que foi preciso reforçar o piso com vigas de ferro e pilares de cimento. Içaram-se tantas máquinas à cúpula que um dia esta desmoronou. O ponto de vista estético estava inteiramente subordinado ao ponto de vista político. Pintar feno em um cenário, quando se podia apresentar um filme rodado no próprio lugar, e possuindo um valor documental irrefutável! Vivam os desenhos animados, quando o artista Georg Grosz, por exemplo, tinha uma intervenção a fazer diante de seu parlamento-público! Piscator estava mesmo pronto a renunciar, de certa forma, aos atôres. Quando o imperador da Alemanha, pelo intermédio de cinco homens da lei, processou Piscator por querer representá-lo no palco por um ator, Piscator contentou-se em perguntar se não aceitaria o imperador, êle mesmo, o papel; ofereceu-lhe, de certo modo, um contrato! Enfim, o objetivo era tão importante e tão grande, que todos os meios pareciam bons. O laboratório para a representação correspondia, para a feitura de uma peça, a um laboratório do mesmo tipo. Todo um estado-maior de dramaturgos trabalhava na peça, em colaboração, com a ajuda e sob o contrôle de tôda uma equipe de especialistas, historiadores, economistas, estatísticos.

As experiências de Piscator fizeram saltar quase tôdas as convenções. Intervieram de forma marcante no processo de criação dos autores dramáticos, no estilo dos atôres, no trabalho do cenógrafo. *Visavam, em fim de contas, dotar o teatro de uma função social inteiramente nova.*

Fundada nos grandes filósofos do século das Luzes, Diderot e Lessing, a estética burguesa define o teatro como um lugar de diversão e ensinamento. A época das Luzes, que marcou para o teatro europeu o início de um importante impulso, não conhecia a contradição entre diversão e ensino. Uma pura recreação, mesmo concebida a partir de um assunto trágico, parecia aos Diderot completamente vazia e indigna de atenção, se nada acrescentasse aos conhecimentos do espectador, e os elementos didáticos — na condição, evidentemente, que fôssem introduzidos sob uma forma artística — em nada interferissem, a seus olhos, na recreação; segundo êles, êsses elementos didáticos conferiam-lhe maior profundidade.

Se consideramos agora o teatro contemporâneo, descobrimos que os dois elementos constitutivos do drama e do teatro, a diversão e o ensinamento, entraram em um conflito cada vez mais agudo. Aí *existe,* hoje, uma contradição.

Se o naturalismo, pela "cientificação" da arte, pôde exercer uma influência social, sem dúvida nenhuma paralisou fôrças artísticas essenciais, em particular a imaginação, o instinto

da representação e o elemento pròpriamente poético. Os elementos didáticos claramente prejudicaram os elementos artísticos.

O expressionismo do após-guerra concebeu o mundo como vontade e representação, e produziu assim um estranho solipsismo. Era a réplica, no teatro, da grande crise social, da mesma forma que o sistema de Mach o era na filosofia. Era uma revolta da arte contra a vida; para o expressionismo, o mundo, estranhamente destruído, existia apenas como visão, criação monstruosa de almas angustiadas. O expressionismo, que grandemente enriqueceu os meios de expressão do teatro e forneceu fontes estéticas ainda inexploradas, mostrou-se completamente incapaz de esclarecer o mundo enquanto objeto da *praxis* humana. Definhou o valor didático do teatro.

Em uma encenação de Piscator, ou na minha *Ópera dos Três Vinténs*, os elementos didáticos estavam, por assim dizer, "ajustados"; não ressaltavam orgânicamente do conjunto: estavam em contradição com o conjunto; quebravam o curso da atuação e dos fatos, e tornavam vã a identificação; eram duchas frias para as almas sensíveis. Espero que as partes moralizadoras da *Ópera dos Três Vinténs* e as *songs* didáticas sejam relativamente recreativas, mas não se pode negar que se trata, aí, de um outro gênero de diversão, diferente daquele fornecido pelas cenas representadas. O caráter da peça é duplo; diversão e ensinamento são nela colocados face a face, em pé de guerra. Em Piscator, era o ator e a maquinaria que se encontravam face a face, em pé de guerra.

Não tomamos aqui em consideração o fato de que as representações dividiram o público em, pelo menos, dois grupos sociais antagônicos, o que destruiu a comunidade de gôzo artístico: isso é um fato político. O prazer de aprender está ligado à posição de classe, o gôzo artístico à atitude política, a qual é posta de lado ou aceita. Mas se mesmo nós consideramos apenas aquela fração do público que politicamente estava de acôrdo, constatamos que o conflito entre a capacidade de divertir e o valor didático agravou-se. É que se tratava de um modo de ensinar muito preciso e completamente nôvo, de agora em diante incompatível com um modo muito preciso e muito antigo de encontrar a diversão. Em uma fase (ulterior) das experiências, cada elevação do valor didático

proporcionou um enfraquecimento imediato do valor recreativo ("Não é mais um teatro, é uma universidade popular"). Em troca, os efeitos afetivos provocados pelo desempenho emocional comprometeram cada vez mais o conteúdo didático da representação. Foi muitas vêzes necessário, a bem da eficácia, dar-se a preferência aos atôres de menor capacidade. Em outros têrmos: quanto mais o público se deixava tomar pela emoção, menos estava em condições de aprender. Quero dizer que quanto mais levávamos o público a "marchar", a comungar, a se identificar, menos êle via o encadeamento de causas e efeitos, menos êle aprendia; e quanto mais havia para aprender, mais o desempenho artístico custava a nascer.

Tal era a crise: as experiências realizadas desde meio século em quase todos os países ditos cultivados, haviam aberto ao teatro domínios temáticos e problemáticos inteiramente novos, e feito do teatro um fator social de uma importância considerável. Porém elas o haviam colocado em uma situação onde todo desenvolvimento nôvo do aspecto "tomada de consciência" em face das realidades sociais (políticas) devia obrigatòriamente acarretar o desaparecimento do fato artístico. Por outro lado, o fato artístico não poderia senão enfraquecer-se cada vez mais, sem um nôvo desenvolvimento do aspecto "tomada de consciência". Tinha-se colocado um aparelhamento técnico e um estilo de desempenho mais aptos a suscitar ilusões do que a comunicar experiências, a suscitar embriaguez do que a aumentar a lucidez, a dopar do que a esclarecer.

Que utilidade poderia apresentar uma cena construtivista, se não era socialmente construtiva? De que serviriam as mais belas instalações elétricas, se não iluminavam senão falsas e pueris representações do mundo? Qual seria o interêsse de tôda uma arte de desempenho sugestiva, que só servia para nos fazer tomar um X por um U? Para que tôda essa caixa de ilusões, se apenas se poderia tirar de seu interior produtos de substituição, e não verdadeiras experiências? Essa perpétua exposição de problemas, que permaneciam sempre sem solução? Essa irritação, não apenas dos nervos, porém da compreensão? Não se podia ficar aí.

A evolução levava a uma fusão das duas funções do teatro: diversão e ensinamento.

Se os esforços empreendidos deviam ter uma significação social, era necessário que no final das contas o teatro fôsse colocado por êle em condições de esboçar, através de meios artísticos, uma imagem do mundo, "modelos" de relações entre os homens, permitindo ao espectador compreender seu meio social e de o submeter, do ponto de vista da razão e do ponto de vista dos sentimentos.

O homem de hoje em dia pouco sabe das leis que regem sua vida. Ser social, êle reage sentimentalmente na maior parte do tempo, porém a esta reação sentimental falta clareza, precisão e eficácia. Seus sentimentos e suas paixões, tanto quanto seus conhecimentos, originam-se em terrenos lamacentos e poluídos. O homem de hoje em dia, que vive em um mundo em vias de uma rápida transformação, e que se transforma ràpidamente por seu turno, não possui dêsse mundo uma imagem justa e que lhe permita agir com oportunidades de sucesso. Suas concepções da vida social são errôneas, vagas e contraditórias, sua imagem do mundo, digamos, impraticável, na medida em que, tendo diante de si essa imagem do mundo dos homens, o homem fica incapaz de dominá-lo. Êle ignora do que depende, não sabe qual intervenção é necessária, na máquina social, para obter o efeito desejado. Sem o conhecimento da natureza dos homens, da natureza da sociedade humana em seu conjunto, o conhecimento da natureza das coisas, por mais engenhosamente aprofundado e ampliado que seja, não pode fazer do domínio da natureza uma fonte de felicidade para a humanidade. Pelo contrário, ela se torna uma fonte de infelicidade. É por isso que as grandes invenções e descobertas representam uma ameaça cada vez mais terrível para a humanidade, de maneira que quase cada descoberta ou invenção é acolhida, em nossos dias, por um grito de triunfo que se transforma num grito de angústia.

Antes da guerra, vivi diante de meu aparelho de rádio uma cena verdadeiramente histórica: estava-se entrevistando os colaboradores do cientista Niels Bohr, em Copenhage, sôbre uma descoberta extraordinária no domínio da desintegração do átomo. Os físicos informaram que uma nova fonte de energia, gigantesca, havia sido descoberta. Quando o repórter perguntou se já se podia antecipar uma exploração prática desta descoberta, foi-lhe respondido: "Ainda não."

Com entonação do mais vivo alívio, declarou então o repórter: "Deus seja louvado! Creio que a humanidade, hoje, não está absolutamente amadurecida para utilizar uma tal fonte de energia." Evidentemente êle não pensara, naquele momento, senão na indústria de guerra. O físico Albert Einstein não vai tão longe, porém bastante longe, entretanto, quando escreve essas frases que, cerradas numa cápsula e enterradas quando da Exposição Internacional de New York, relatarão às gerações futuras o que foi a nossa época: "Nossa época é rica em espíritos inovadores cujas descobertas podem facilitar consideràvelmente nossa vida. Atravessamos os mares graças à fôrça das máquinas e utilizamos também a fôrça das máquinas para libertar a humanidade de todo trabalho muscular fatigante. Aprendemos a voar e podemos espalhar informações e notícias pelo mundo inteiro por meio de ondas elétricas. Mas a produção e distribuição das mercadorias não são de modo algum organizadas, de sorte que cada um deve viver no mêdo de se ver excluído do circuito econômico. Além disso, os homens, vivendo em países diferentes, matam-se uns aos outros, em intervalos variáveis, de forma que quem quer que reflita sôbre o futuro deve viver com mêdo. Isso provém do fato de que a inteligência e o caráter das massas estão em um nível incomparàvelmente mais baixo que os de alguns homens que produzem coisas preciosas para a comunidade."[2]

Einstein explica, pois, o fato de que o domínio da natureza, na qual nós tanto progredimos, traga tão pouca felicidade aos homens, por não terem êstes, em geral, aprendido como aplicar de maneira útil as descobertas e as invenções. Sabem êles pouquíssima coisa sôbre sua própria natureza. É por saberem tão pouco sôbre si mesmos que seu conhecimento da natureza lhes é de tão pouca utilidade. O fato é que a opressão e a exploração monstruosas do homem pelo homem, as carnificinas guerreiras e as humilhações de todos os gêneros em tempo de paz, já tomaram em todo o planêta

[2] Não temos aqui necessidade de entrar numa crítica detalhada do ponto de vista tecnocrático do grande sábio. Naturalmente, são as massas que produzem o que é útil para a comunidade, e os raros espíritos inovadores são muito desamparados em face do circuito econômico das mercadorias. Basta-nos aqui que Einstein constate, direta e indiretamente, a ignorância que se tem dos problemas sociais.

um caráter de fenômenos naturais; mas diante dêsses fenômenos naturais, os homens estão, é pena!, longe de manifestar tanta engenhosidade e obstinação quanto diante de outros fenômenos naturais. Inumeráveis são aquêles a quem as grandes guerras aparecem como espécies de tremores de terra, logo, fôrças da natureza; porém, ao passo que conseguem safar-se quanto aos tremores de terra, não o conseguem quanto a si próprios. Vê-se quanto se ganharia se o teatro, e a arte em geral, fôssem capazes de dar uma imagem manejável do mundo. Uma arte que fizesse isso poderia intervir profundamente no desenvolvimento da sociedade; não se esgotaria em proporcionar impulsos mais ou menos confusos, libertaria ao homem, ao homem que pensa e sente, o mundo, o mundo dos homens, para que êstes o submetessem à sua *praxis*.

Mas o problema não foi de modo algum colocado de maneira simples. Desde o primeiro exame, vê-se que a arte, para desempenhar seu dever — suscitar certas emoções, trazer certas experiências — não tem nenhuma necessidade de fornecer imagens justas do mundo, reproduções exatas de acontecimentos onde homens se encontram face a face. Atinge ela também seus efeitos através de imagens do mundo insuficientes, equivocadas ou caducas. Graças à sugestão artística que ela pode criar, confere às afirmações mais assombrosas sôbre as relações entre os homens, a aparência de verdade. Quanto mais incontroláveis a arte torna tais representações, exerce um poder maior. A lógica toma o lugar do entusiasmo, os argumentos, o do falatório. É verdade que a estética exige uma certa verossimilhança em todos os fatos, sem o que os efeitos não se produzem mais ou são consideràvelmente enfraquecidos. Mas trata-se aí de uma verossimilhança de tipo puramente artístico, de uma pretensa "lógica da arte". Concede-se ao autor seu próprio universo, possuindo suas próprias leis. No caso de tal ou tal elemento estar em desacôrdo com a verdade, basta que todos os outros elementos façam o mesmo, e que o princípio do desacôrdo seja de certa maneira geral, para que o todo seja salvo enquanto todo.

A arte pode então construir seu mundo próprio sem a necessidade de fazê-lo coincidir com o mundo real; e êste privilégio, deve-o a um fenômeno singular: a identificação do espectador com o artista e, por isso mesmo, com os personagens e os fatos postos em cena. É êste princípio de identificação, fundado na sugestão, que precisamos agora estudar.

A identificação é uma das vigas-mestras sôbre as quais repousa a estética dominante. Na sua admirável *Poética*, Aristóteles já descreve como, por meio da *mimesis*, é produzida a *catarsis*, isto é, a purificação da alma do espectador. O ator imita o herói (Édipo ou Prometeu) com uma tamanha fôrça de sugestão e uma tal capacidade de metamorfose, que o espectador imita o imitador e toma para si o que vive o herói. Hegel que, que eu saiba, elaborou a última grande *Estética*, chama a atenção sôbre essa faculdade que tem o homem de conhecer as mesmas emoções diante da ilusão de realidade, como diante da própria realidade. O que gostaria de dizer-lhes, agora, é que tôda uma série de tentativas no sentido de fabricar, com os meios do teatro, uma imagem manejável do mundo, conduziram a suscitar a questão perturbadora de saber se, por isso, não seria necessário abandonar de alguma forma a identificação.

É que, se não se considera a humanidade (suas relações, seus processos, seus comportamentos e suas instituições) como alguma coisa de dado e imutável, e se se adota em relação a ela a atitude que se teve, com tanto sucesso desde alguns séculos, em relação à natureza, essa atitude crítica que procura transformar a natureza, com o objetivo de a dominar, então não se pode recorrer à identificação. Impossível identificar-se com sêres transformáveis, participar de dores supérfluas, abandonar-se a ações evitáveis. Durante todo o tempo em que o Rei Lear leva consigo a estrêla de seu destino, enquanto é êle tomado por imutável e suas ações nos aparecem como determinadas pela natureza, à qual não é possível de modo algum se opor; enquanto são essas ações apresentadas, muito exatamente, como fatais, podemos nos identificar. Tôda discussão do comportamento de Lear é tão pouco possível quanto o era, para um homem do século X, uma discussão sôbre a desintegração do átomo.

A relação entre a cena e o público tendo nascido sôbre a base da identificação, o espectador não podia ver aquilo que o herói, com o qual êle se identificava, não via. Situações precisas sendo mostradas no palco, sua reação estava determinada pelo "ambiente" reinante no palco. As observações, os sentimentos e as tomadas de consciência do especta-

dor estavam diretamente ligadas às dos personagens que atuavam no palco. A cena quase não podia suscitar reações afetivas, permitir observações e transmitir conhecimentos além daqueles que ela representava de modo sugestivo. A cólera de Lear contra suas filhas contaminava o espectador: nesse espetáculo êle apenas podia experimentar a cólera também, e não, por exemplo, o espanto, ou um mal-estar, enfim, um outro sentimento. Impossível, pois, examinar se a cólera de Lear era justificada, ou prever, no momento, suas conseqüências possíveis. Êle não a discutia, e sim compartilhava dela. Dessa forma, os fenômenos sociais se apresentavam como fenômenos eternos, naturais, imutáveis, a-históricos: não eram colocados em discussão. Por "discussão" eu não entendo aqui o exame sem paixão de um assunto qualquer, um processo resultante puramente da razão. Não se tratava simplesmente de imunizar o espectador contra a cólera do Rei Lear. O que era necessário impedir era a contaminação dessa cólera. Um exemplo: a cólera do Rei Lear é compartilhada por Kent, seu fiel servidor. Êste pune um criado das filhas ingratas que, de acôrdo com ordens recebidas, deve recusar um desejo de Lear. Deve, o espectador do nosso tempo, participar da cólera "leariana" de Kent, e, participando em espírito da punição infligida ao criado que cumpre a sua missão, aprová-la? A questão era a seguinte: como levar a cena de maneira que, pelo contrário, a cólera "leariana" de Kent levasse o espectador ao estado de cólera? Apenas uma cólera que lançasse o espectador fora da identificação — pois êle só pode senti-la ou mesmo pensar em senti-la se fôr libertado do encanto sugestivo da cena — seria uma cólera social e justificável em nossa época. Tolstói disse sôbre êste assunto coisas notáveis.

A identificação é o grande utensílio artístico de uma época onde o homem é a variável e o mundo onde êle vive, a constante. Identificar-se, só se pode fazê-lo com o homem que, ao contrário de nós, leva *consigo próprio* a estrêla de seu destino.

É claro que, abandonando a identificação, o teatro tomaria uma decisão imensa, talvez a maior de tôdas as experiências imagináveis.

As pessoas vão ao teatro para serem seduzidas, encantadas, impressionadas, exaltadas, espantadas, emocionadas,

cativadas, libertadas, distraídas, aliviadas, moldadas, arrancadas de seu tempo, providas de ilusões. Tudo isso é tão natural que a definição da arte é dada precisamente pelo fato de que ela liberta, ela seduz, ela educa, etc. Não será mais arte se não fizer isso.

A questão se colocava, pois, assim: o gôzo artístico é ainda possível sem identificação, ou pelo menos, pode êle nascer sôbre outra base que não a identificação?

O que é que poderia fornecer uma tal base?

Como se poderia substituir o mêdo e a piedade, essa atrelagem clássica, necessária ao nascimento da *catarsis* aristotélica? Se se renunciasse à hipnose, a que seria possível apelar? Que atitude devia ter o espectador nos novos teatros, se lhe fôsse proibida a atitude passiva, embebida de sonho, do homem lançado ao seu destino? Êle não deveria mais encantar-se com seu mundo através do mundo da arte, não deveria mais ser seqüestrado; devia-se, pelo contrário, introduzi-lo, bem acordado, em seu mundo real. Seria possível, por exemplo, substituir o mêdo do destino pela sêde de conhecimento, a piedade pela vontade? Seria possível criar dessa forma um nôvo contato entre o palco e a platéia? Poderia isso fornecer uma nova base ao prazer artístico? Eu não posso descrever aqui a nova técnica literária, de construção cênica e de atuação que constituíram o objetivo de nossas tentativas. O princípio consiste em provocar, em lugar da identificação, *distanciamento*.

O que é distanciamento?

"Distanciar" um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar dêsse fato ou dêsse caráter tudo o que êle tem de natural, "conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade. Tomemos o exemplo da cólera de Lear devido à ingratidão de suas filhas. Usando a técnica da identificação, o ator pode representar esta cólera de tal forma que o espectador a considere como a coisa mais natural do mundo; que não possa absolutamente imaginar a possibilidade de Lear não se encolerizar e, compartilhando de todos os seus sentimentos, que seja êle próprio vítima dessa cólera. Usando a técnica do distanciamento, por outro lado, o ator representa essa cólera de tal forma que resta ao espectador a possibilidade de se espantar com ela, de imaginar, para Lear, outras reações possíveis além da cólera. O comportamento de Lear

é "distanciado", isto é, representado como algo de singular, de surpreendente e de notável, como um fenômeno social que não é indiscutível. Essa cólera é humana, porém não é Humana, existem homens que poderiam não a sentir. Acontecimentos como aquêles que Lear vive não desencadeiam obrigatòriamente uma cólera semelhante em todos os homens, nem em todos os tempos. A cólera é sem dúvida uma reação eternamente possível do homem, porém aquela cólera, a cólera que se exprime desta forma e por esta razão, é ligada a uma época. "Distanciar" é pois, historicizar", é representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se evidentemente proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados à uma época, como históricos, efêmeros.

O que se ganhou com isso? O fato de que o espectador deixa de ver os homens representados no palco como sêres absolutamente imutáveis, escapando a tôda influência e lançados sem defesa a seu destino. Êle vê que êste homem é como êste e como aquêle. Porém êste homem, podemos imaginá-lo não apenas tal qual é, porém tal como poderia ser, e as circunstâncias também, poderíamos representá-las de maneira diversa. O que se ganhou, é que o espectador assume no teatro uma nova atitude. Diante das representações do mundo dos homens levadas no palco, êle adota a mesma atitude que diante da natureza, como homem de nosso século. O teatro também o acolhe como o grande transformador, aquêle que é capaz de intervir nos processos da natureza e nos da sociedade; que não encara mais o mundo apenas como é, mas que se faz senhor dêle. O teatro não tenta mais embriagá-lo, proporcionar-lhe ilusões, reconciliá-lo com seu destino. O teatro apresenta-lhe agora o mundo para que êle o apreenda.

A técnica do distanciamento desenvolveu-se na Alemanha, no curso de uma nova série de experiências. No Theater Am Schiffbauerdamm, tentou-se lançar um nôvo estilo de representação, com a colaboração dos atôres mais dotados da nova geração: Helene Weigel, Peter Lorre, Oscar Homolka, Carola Neher, Ernst Busch. Estas tentativas não puderam ser prosseguidas de forma tão sistemática como aquelas (de um outro tipo) das escolas de Stanilavsky, de Meyerhold, e de Vachtangov (não havia nenhuma ajuda do Estado); porém em troca, foram conduzidas sôbre uma base mais ampla,

e não apenas no seio do teatro profissional. Os artistas participaram em experiências de escolas, em corais de operários, em companhias de amadores, etc. Desde o início, formaram-se também amadores. As tentativas chegaram a uma grande simplificação do aparelho, do estilo de representar e da escolha dos temas. Tratava-se na realidade da busca de experiências anteriores, particularmente aquelas do teatro de Piscator. Já nas primeiras tentativas de Piscator, a maquinaria, agora dominada graças ao desenvolvimento conseqüente do aparelho técnico, acabara por permitir uma bela simplicidade de representação. O estilo de representar chamado *épico* que elaboramos no Theater Am Schiffbauerdamm provou muito ràpidamente suas qualidades artísticas, e a *dramaturgia não-aristotélica* pôs-se a tratar em grande escala dos grandes temas sociais. Viu-se a possibilidade de obter, a partir das coreografias e dos movimentos de conjunto da escola de Meyerhold, elementos artificiais, elementos artísticos; a partir dos elementos naturalistas da escola de Stanislavsky, elementos realistas. A dicção ficou ligada à mímica; o falar cotidiano e a recitação dos versos tomaram forma a partir do *princípio do Gestus*. A arquitetura cênica sofreu uma total revolução. Manejados com liberdade, os princípios de Piscator permitiram a construção de um cenário tão instrutivo quanto belo. Tornou-se possível liquidar igualmente o ilusionismo e o simbolismo, e o "princípio Neher" — cenários construídos em função das necessidades surgidas no decorrer dos ensaios — permitiu ao cenógrafo tirar proveito do trabalho do ator e de influenciá-lo. O autor dramático pôde empreender seus ensaios em colaboração ininterrupta com o ator e o cenógrafo, influenciando-os e sendo influenciado por êles. Ao mesmo tempo, pintor e músico recobraram sua independência e puderam tomar posição em relação ao tema com os meios que lhes são próprios. A obra de arte, na sua totalidade, apresentava-se assim, ao espectador, em diversos elementos, cada um dos quais guardando sua independência.

O *repertório clássico* forneceu desde o início a base de numerosas tentativas. As técnicas do distanciamento abriram ao espectador de hoje o acesso aos valôres vivos das dramaturgias antigas. Permitem elas, recusando as atualizações destrutivas ou as reconstituições arqueológicas, apresentar de maneira divertida e educativa as preciosas obras do passado.

O teatro amador contemporâneo (teatro operário, estudantil e escolar) ganhou particularmente em ser libertado da obrigação de provocar a hipnose. Pode-se conceber o estabelecimento de fronteiras entre o trabalho do ator e do amador, sem que se renuncie a uma das funções fundamentais do teatro.

Sôbre esta nova base, foi possível aliar técnicas de representação tão divergentes quanto, por exemplo, as dos grupos de Vachtangov e de Okhlopkhov, e as das companhias operárias. As múltiplas experiências levadas a efeito durante meio século encontraram, ao que parece, uma base que as torna exploráveis.

Contudo, não é tão fácil descrever essas experiências, e tudo o que posso afirmar aqui é que pensamos tornar efetivamente possível um prazer artístico fundado no princípio do distanciamento.

Isso não tem, aliás, nada de espantoso pois, considerados de um ponto de vista puramente técnico, os teatros de épocas passadas já obtiveram, êles também, efeitos artísticos devidos aos efeitos do distanciamento (teatro chinês, teatro espanhol clássico, teatro popular da época de Breughel, teatro elisabetano).

É, êste nôvo estilo de representação, o estilo nôvo? É êle uma técnica acabada, que se pudesse limitar totalmente? O resultado definitivo de tôdas as experiências? Resposta: não. É *um* caminho, aquêle pelo qual *nós* nos decidimos. As tentativas devem prosseguir.

O problema existe para tôdas as artes e atinge proporções gigantescas. A solução à qual tendemos, na circunstância, é apenas *uma* das soluções possíveis do problema que assim se enuncia: como pode o teatro ser, ao mesmo tempo, fonte de prazer e de conhecimento? Como tirá-lo do comércio de drogas intelectual, da feira de ilusões, e fazer dêle o lugar onde se vivem experiências? Como o homem do nosso século, êsse homem sem liberdade e sem saber, porém ávido de liberdade e de saber, como o homem torturado e heróico, explorado e engenhoso, o homem transformável que transforma o mundo, o homem dêste grande e terrível século, pode obter seu teatro, o teatro que o ajude a se tornar senhor de si mesmo e do mundo?

Cena de Rua

Modêlo de Uma Cena de Teatro Épico

DURANTE OS QUINZE anos que se sucederam à Primeira Guerra Mundial, alguns teatros alemães experimentaram uma forma bastante nova de interpretação, cujas características típicamente narrativas e descritivas e a introdução de comentários em forma de coros e projeções, lhe valeram o nome de *épico*. O ator utilizava uma técnica um tanto complexa, distanciando-se do personagem e apresentando as situações de tal maneira, que o espectador era forçado a exercer seu espírito crítico. Os partidários dêsse teatro argumentavam que os novos temas, os incidentes extremamente complexos das lutas de classes, em seu estágio mais exacerbado, tornavam-se dessa forma mais fàcilmente sistematizados, pois se-

* DIE STRASSENSZENE — GRUNDMODELL EINES EPISCHEN THEATERS 1940. Tradução de Sérgio Micelli. A origem dêste ensaio foi um poema *Über alltägliches Theater*, provàvelmente escrito em 1930. Foi publicado originalmente no *Versuche 10*, 1950.

ria possível representar os processos sociais através de seu relacionamento causal. No entanto, o resultado dessas experiências foi criar para a estética uma série de dificuldades consideráveis.

É relativamente simples propor um modêlo de teatro épico. Na época em que realizávamos determinados exercícios práticos, costumava escolher como exemplo de um teatro épico dos mais simples, de certa maneira "natural", um acontecimento que pode ocorrer em qualquer esquina: a testemunha ocular de um atropelamento representa a um grupo de pessoas como ocorreu o acidente. Estas, ou nada observaram do que aconteceu ou não concordam com a testemunha (já que presenciaram o fato "de outra maneira"); o importante é que o demonstrador mostre o comportamento do motorista, ou da vítima, ou de ambos, de tal modo que os presentes possam formar uma opinião sôbre o atropelamento.

Êste exemplo primário de teatro épico parece simples de compreender. A experiência tem mostrado, entretanto, que êle apresenta dificuldades impressionantes ao ouvinte ou ao leitor, tão logo êstes sejam solicitados a considerar êsse tipo de demonstração de esquina como a forma fundamental de um grande teatro, do teatro da era científica. Isto significa que o teatro épico pode parecer exigir maior riqueza, maior complexidade e pesquisa em cada aspecto, mas, na realidade, para constituir-se em um teatro máximo, necessita apenas, fundamentalmente, daqueles elementos da demonstração, e por outro lado, não mais poderia ser denominado teatro épico, se qualquer um dos elementos básicos dessa demonstração viesse a faltar. Enquanto isto não fôr compreendido, ou não se puder apreender e que há de realmente nôvo, inusitado e de desafio para o sentido crítico na afirmação de que essa demonstração de esquina é o bastante para a formulação de um modêlo de teatro máximo, não se poderá, realmente, compreender a seqüência dêste texto.

Senão, vejamos: é claro que essa demonstração está longe do que consideramos uma produção artística. Não é necessário que o demonstrador seja um artista. Na verdade, o que êle deve saber está ao alcance de todos. Suponhamos que êle não seja capaz de se movimentar tão ràpidamente quanto a vítima que êle está imitando; neste caso, bastará acrescentar que "o atropelado se movimentava três vêzes mais

depressa" e sua demonstração não terá eliminado qualquer elemento essencial, nem terá seu valor alterado. Pelo contrário, é importante que essa demonstração não seja muito perfeita, pois não atingiria seu objetivo, caso a atenção da assistência se centralizasse na capacidade do demonstrador em interpretar diversos personagens. O demonstrador deve evitar que seu comportamento dê margem a que alguém diga: "Que imitação perfeita de um motorista". Êle não deve "enfeitiçar" ninguém; não deve pretender arrebatar quem quer que seja da realidade cotidiana com o fito de elevá-lo a uma "esfera superior". Não necessita de qualquer poder especial de sugestão.

Eis aqui o ponto básico. Em nossa cena de rua, excluímos uma das características do teatro tradicional, a preparação da ilusão. A apresentação de nosso demonstrador é essencialmente repetitiva: já ocorreu o acontecimento, trata-se agora de sua repetição. Se neste particular, a cena de teatro seguir a cena de rua, então o teatro deixará de dissimular que não é teatro, assim como a demonstração de esquina admite ser apenas uma demonstração (e não pretende simular o acontecimento real). Os ensaios antes da atuação, o decorar o texto, tôda engrenagem teatral, todo o processo de elaboração, tornam-se demasiado aparentes. Qual a experiência que restará ao espectador? Poderá êle ainda "viver" a realidade apresentada?

A cena de rua determina a natureza da emoção que deverá ser reservada ao espectador. Sem dúvida alguma, o demonstrador passou por uma "experiência", não deve porém pretender que sua demonstração se constitua em um acontecimento que o espectador poderia "viver". O demonstrador transmite apenas parcialmente a experiência do motorista e da vítima, e ainda que chegue a dar algo de si mesmo em sua demonstração, a finalidade não será de modo algum procurar fazer com que o espectador fique a tal ponto enlevado que queira "viver" o acontecimento. Sua demonstração não será menos válida se não reproduzir o mêdo provocado pelo atropelamento, mas muito ao contrário, perderá validade se reproduzir êsse mêdo. O demonstrador não tem por objetivo suscitar emoções puras. É importante compreender que um teatro que procede como o demonstrador neste particular realiza uma mudança completa de função.

Um elemento essencial da cena de rua consiste na função social da demonstração, o que é indispensável para que um teatro possa ser qualificado de *épico*. Pouco importa se o demonstrador queira provar que êste ou aquêle comportamento de um transeunte ou do motorista tornou o acidente inevitável, que um outro o teria evitado, ou faça a demonstração para determinar as responsabilidades, porquanto essa demonstração apresenta objetivos práticos, ela intervém diretamente na realidade social.

A finalidade da demonstração determina o grau de sua imitação. Nosso demonstrador não precisa transmitir integralmente o comportamento de seus personagens, sendo suficiente imitar alguns elementos que permitam a representação. Geralmente o teatro oferece representações muito mais completas, devido à enorme variedade de seus assuntos. De que maneira estabelecer aqui uma relação entre a cena de teatro e a cena de rua? Vejamos um ponto específico; é possível que a voz da vítima não tenha, em princípio, qualquer função no atropelamento. As testemunhas podem ter opiniões diversas quanto ao saber se um grito, por elas ouvido ("Cuidado"), foi pronunciado pela vítima ou por um transeunte, o que pode dar oportunidade a nosso demonstrador a imitar êsse grito. O problema poderá ser solucionado procurando-se saber se a voz era de uma mulher ou de um velho, se era aguda ou grave, se era — ou não era — a voz de uma pessoa educada. Ao motorista poderá caber maior ou menor responsabilidade, dependendo da intensidade do grito. Tôda uma série de particularidades da vítima exigem uma representação. Estava distraída? Sua atenção foi desviada para outro lugar? O que a fêz desviar? O que, em seu comportamento, indicava que sua atenção se havia fixado em uma determinada coisa e não em outra? Etc. Pode-se ver que nosso exercício de demonstração dá oportunidade a uma série de reproduções bastante ricas e variadas do comportamento humano. Não obstante, um teatro que tentar restringir seus elementos essenciais aos da cena de rua, se verá forçado a admitir certos limites à sua imitação, e deverá poder justificar os meios empregados pelos fins a que se propõe.[1]

[1] Freqüentemente nos deparamos com algumas demonstrações de caráter cotidiano, que constituem imitações muito mais completas do que a exigida pelo nosso acidente. Geralmente são imitações

A demonstração pode ser orientada, por exemplo, pelo problema das perdas e danos, etc. O motorista se vê ameaçado a perder o emprêgo, a ter sua carteira apreendida, a ser prêso; a vítima, por sua vez, poderá se ver a braços com despesas de hospital elevadas, poderá perder o emprêgo, ficar inutilizada e possìvelmente incapacitada para o trabalho. É êste o terreno sôbre o qual o demonstrador constrói seus personagens. A vítima poderia estar acompanhada, enquanto o motorista poderia estar com a namorada ao lado. Nesse caso, o elemento social se evidencia de modo mais nítido e os personagens poderão ser delineados com maior riqueza.

Outro elemento essencial da cena de rua reside no fato de o demonstrador desenvolver o caráter de seus personagens totalmente a partir de suas ações. Êle imita essas ações, o que torna possível julgá-las. Um teatro que seguir o demonstrador a êsse ponto, estará rompendo quase definitiva-

cômicas. Nosso vizinho pode decidir imitar as atitudes avarentas de nosso proprietário. Neste caso, a imitação pode ser rica e variada; no entanto, um exame mais detido mostrará que essa imitação, aparentemente complexa, se concentra em aspectos específicos do comportamento do proprietário, sendo portanto uma imitação sumária e seletiva, da qual estão cuidadosamente excluídos todos os traços que caracterizariam nosso proprietário como um indivíduo "razoável". Evidentemente, êsses traços existem e nosso vizinho está muito longe de oferecer uma imagem global de seu modêlo, o que deixaria de ter qualquer impacto cômico. A cena de rua deve ser capaz de fornecer apanhados mais completos da realidade, enfrentando por isso mesmo dificuldades consideráveis. A cena de rua deve levar o público a exercer seu espírito crítico sôbre acontecimentos muito mais complexos, deve dar margem a uma crítica a um tempo positiva e negativa e, tudo isto, no decorrer de uma única representação. Deve-se compreender os problemas que surgem, quando se pretende o assentimento da platéia por intermédio de um tratamento crítico. Naturalmente, nossa cena de rua ou qualquer outra demonstração de caráter cotidiano nos apontam diversos exemplos. Nosso vizinho e nosso demonstrador poderão indicar o comportamento "razoável" do personagem, ou então, seu comportamento "imoderado", submetendo ambos à opinião do público. Isso não impede que, na maioria das vêzes, êles tenham necessidade de um comentário capaz de mudar o ponto de vista da demonstração e, em conseqüência, acentuar o momento da mudança do comportamento do personagem. Daí, conforme já mencionado, certas dificuldades para a cena de teatro, impossíveis de serem expostas neste artigo.

mente com o hábito típico do teatro tradicional, que consiste em motivar as ações a partir dos caracteres, excluindo tais ações de qualquer possibilidade de crítica, já que são apresentadas como uma decorrência inevitável dos caracteres, ou seja, de uma lei natural. Para o demonstrador, o caráter pode ser êste ou aquêle, não importa. O que interessa ao demonstrador são os traços particulares, capazes de provocar ou impedir o acidente.[2] É verdade que a cena de teatro tem possibilidades de mostrar indivíduos definidos com maior precisão, devendo, no entanto, estar preparada para caracterizá-los como casos específicos e indicar em que nível aparecem as conseqüências sociais mais importantes decorrentes de suas ações. As possibilidades de nosso demonstrador são extremamente restritas (na verdade, escolhemos êste modêlo porquanto nos pode limitar ao máximo). Se os elementos essenciais da cena de teatro se limitam aos da cena de rua, então sua maior riqueza deverá ser tão-sòmente um enriquecimento. A questão dos "casos-limite" se reveste agora de uma certa acuidade.

Tomemos um exemplo. Deverá nosso demonstrador reproduzir em tom excitado a afirmação do motorista, quando êste se diz esgotado por um período excessivamente longo de trabalho? (Teòricamente, isto é tão inadmissível quanto um emissário que, ao retornar de uma entrevista real, inicie seu relato, dizendo: "Eu vi o rei barbado.") Isto sòmente será possível, ou mesmo inevitável, se imaginarmos uma situação na esquina de uma rua, em que a excitação (provocada por êsse aspecto específico do acontecimento) desempenhe uma função importante. (No caso do emissário, por exemplo, essa situação ocorreria se o rei tivesse jurado não cortar a barba até que..., etc.). Devemos encontrar um ponto de vista para nosso demonstrador que lhe permita submeter essa excitação à crítica. Sòmente adotando um ponto de vista bem definido, será êle levado a imitar o tom excitado do motorista; por exemplo, êle criticará os motoristas em geral por não estarem lutando com a fôrça necessária para obter uma redução do tempo de trabalho. (Olhem para êle. Nem é sindicalizado,

2 A mesma situação poderá ser produzida por indivíduos cujos caracteres preencherem as condições estabelecidas pelo demonstrador e apresentarem os traços por êle imitados.

mas fica todo excitado quando acontece um desastre: "Há dez horas que não largo o volante!").

Para atingir êste ponto, o teatro deve tomar uma série de decisões e estar preparado para indicar um ponto de vista ao ator. Quando o teatro amplia seu campo de visão, até mostrar o motorista em situações diversas à do exemplo dado, o teatro não se afasta de seu modêlo, pois cria ùnicamente uma situação nova, onde as mesmas características são mantidas. Pode-se imaginar uma cena com os mesmos elementos da cena de rua, na qual seria possível uma demonstração bastante motivada do aparecimento de emoções semelhantes às do motorista, ou então, uma cena onde seriam apresentadas comparações entre diferentes timbres de voz. Resta ao teatro uma única solução para não se afastar da cena-modêlo: empregar essa técnica especial, cujo resultado é submeter as emoções à crítica do espectador. Òbviamente, isto não implica no princípio de impedir o espectador de compartilhar certas emoções; no entanto, a absorção das emoções constitui apenas uma forma bastante precisa (momento, conseqüência) de crítica. O demonstrador teatral, o ator, deve utilizar uma técnica que lhe permita transmitir, com certa reserva, certo recuo, o tom do personagem representado, de modo que o espectador possa dizer: "êle se irrita em vão, tarde demais, enfim..., etc.". O ator deve permanecer demonstrador; deve apresentar o personagem representado como um terceiro, nem deve também suprimir, de sua representação, elementos explicativos do tipo "êle fêz isto, êle disse aquilo". Não se deve deixar levar até se ver transformado na pessoa demonstrada.

Um elemento essencial da cena de rua reside na atitude natural, adotada a partir de um ponto de vista duplo pelo demonstrador, que leva em consideração permanentemente duas situações. O demonstrador se comporta com naturalidade, enquanto demonstrador, e deixa que o personagem representado se comporte também com naturalidade. Êle não se esquece nunca, nem deixa esquecerem, que êle não é o personagem representado, mas o demonstrador. Em outras palavras, o que o público vê não é uma fusão de demonstrador com o personagem representado, nem se trata também de um "terceiro" independente e harmônico, cujas características são herdadas: 1) do demonstrador e, 2) do personagem representado, a exemplo do teatro tradicional em suas produ-

ções.[3] As opiniões e os sentimentos do demonstrador não se confundem com as opiniões e sentimentos do personagem representado.

Chegamos a um dos elementos típicos do teatro épico, o chamado efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*). Trata-se, em resumo, de uma técnica de representação que permite retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais. A finalidade dêste efeito é fornecer ao espectador, situado de um ponto de vista social, a possibilidade de exercer uma crítica construtiva. Poderemos demonstrar qual a importância do distanciamento para nosso demonstrador da cena de rua?

É fácil imaginar o resultado, se o demonstrador deixar de utilizá-lo. A ausência do distanciamento poderia criar a seguinte situação: um dos espectadores diria: "Mas se a vítima colocou primeiro o pé direito sôbre a calçada, como o senhor está dizendo, então..." e o demonstrador interrompe: "Mas eu mostrei que êle avançou primeiro com o pé esquerdo...". No decorrer da controvérsia (o demonstrador colocou primeiro na calçada o pé direito ou o esquerdo durante a demonstração? e sobretudo, qual a maneira exata em que a vítima agiu?), a demonstração pode modificar-se de tal modo, que o distanciamento se faz necessário. Devido à atenção que dá aos detalhes de seus movimentos, todos executados com cuidado, possìvelmente em ritmo mais lento, o demonstrador consegue o distanciamento: êle distancia esta fração do acontecimento, acentuando a importância que tem e tornando-a digna de nota. Assim, o distanciamento do teatro épico se revela útil ao demonstrador, o que equivale dizer, em outras palavras, que o distanciamento aparece também nessa cena cotidiana de teatro à esquina de uma rua, que tão pouco tem a ver com arte. A mudança direta da representação ao comentário, fenômeno característico do teatro épico, constitui um dos elementos da cena de rua mais fáceis de distinguir. O demonstrador deve alternar sua imitação com explicações, o maior número de vêzes possível. Os coros e as projeções de documentos do teatro épico e o apêlo direto

[3] Desenvolvido sobretudo por Stanislavsky.

ao público pelos atôres estão fundamentados no mesmo princípio.

Observe-se que (não sem espanto, espero) não designei entre as características da cena de rua, e a partir dela, da cena de teatro, qualquer elemento especìficamente "artístico". Nosso demonstrador poderia levar sua demonstração a bom têrmo com os meios que "pràticamente qualquer homem possui". Qual, então, o valor artístico do teatro épico?

O teatro épico pretende estabelecer seu modêlo em uma esquina de rua, com o intuito de retornar a um teatro dos mais simples, a um teatro "natural", constituindo uma emprêsa social cujas origens, meios e objetivos sejam terrenos e práticos. Êste modêlo pode ser executado sem que seja necessário recorrer às justificativas da apresentação teatral tradicional, tais como "a necessidade de se exprimir", "a capacidade de tornar sua a 'vida' do personagem", "a aventura psicológica", "a necessidade de representar", "o prazer da invenção", etc. Isto significa que o teatro épico não se preocupa em criar uma obra de arte?

Façamos a pergunta de outra maneira: poderemos recorrer a recursos artísticos, para atingir os objetivos da cena de rua? Evidentemente. A própria demonstração de rua também contém elementos artísticos. Todos possuem recursos artísticos, em maior ou menor escala, e é sempre bom lembrarmo-nos disso quando nos referimos à Arte. Êsses recursos que chamamos artísticos podem a qualquer momento manifestar-se dentro dos limites impostos pelo nosso modêlo, a cena de rua. Êsses recursos atuarão artìsticamente, mesmo se os limites não forem ultrapassados (quando não se quiser, por exemplo, que o demonstrador se transforme totalmente). Na realidade, o teatro épico constitui uma atividade verdadeiramente artística, quase inconcebível sem artistas, técnica, imaginação, graça e simpatia; seria impossível praticá-la sem todo êste instrumental e muitas outras coisas. Êle deve divertir e instruir. Então, como realizar uma obra de arte baseada nos elementos da cena de rua, não lhes suprimindo nem acrescentando absolutamente nada?

Como transformá-la em uma cena teatral, com história inventada, atôres treinados, vozes empostadas, maquilagem, e uma equipe de representação com vários atôres, Será ne-

cessário acrescentar outros elementos quando passamos da demonstração "natural" para a demonstração "artística"?

De fato, as ampliações a que submetemos nosso modêlo para chegarmos ao teatro épico não serão elas de natureza diferente? Um minuto de reflexão é suficiente para provar o contrário. Tomemos "a fábula". Nosso atropelamento não possuía nada de uma história inventada. Mas, o teatro tradicional também não se reduz sòmente às histórias inventadas: pensemos no drama histórico. Também é possível apresentar uma fábula em uma esquina de rua. Nosso demonstrador pode, a qualquer momento, ser levado a dizer: "O motorista foi culpado, porque tudo se passou como demonstrei. Êle não teria sido responsável, se as coisas tivessem acontecido da maneira que vou mostrar". Assim, êle poderá imaginar e representar um outro desenvolvimento do acidente. No que se refere ao texto, é possível que êle estude e decore, ou então, anote, caso deva comparecer como testemunha a um julgamento no tribunal, as palavras pronunciadas pelas pessoas por êle representadas. Ainda esta vez, estará dizendo um texto decorado. Tomemos agora um ensaio conjunto dos diversos papéis: êsse tipo de demonstração combinada não está necessàriamente ligado a fins artísticos. Imaginemos a prática corrente na justiça francesa, que obriga as pessoas envolvidas em processos criminais a reconstituir certas situações, cuja importância é capital para o estabelecimento da verdade. Observe-se o problema da caracterização. É possível mudar ligeiramente o aspecto, desalinhando os cabelos, o que é viável em uma demonstração que não se pretenda artística. A maquilagem também não é utilizada ùnicamente com objetivos teatrais. Na cena de rua, o bigode do motorista pode perfeitamente ter desempenhado uma função, ter influenciado o depoimento da sua namorada, personagem por nós sugerido anteriormente. Nosso demonstrador é capaz de sugerir o detalhe, mostrando o motorista alisando um bigode fictício, no momento em que instiga sua pequena a prestar o depoimento. Do nosso ponto de vista, a utilização de um bigode real na cena de teatro vem criar uma série de dificuldades, o mesmo podendo-se dizer sôbre os figurinos. Nosso demonstrador pode, em determinadas circunstâncias (veja acima o problema do "caso-limite"), colocar de banda o boné do motorista, se quiser fazer crer que o mesmo estava bêba-

do. Todavia, no decorrer de uma demonstração em que vários demonstradores atuem, como a exemplificada acima, pode-se utilizar alguns figurinos com objetivo de distinguir os personagens representados. É claro que se trata de uma utilização limitada de indumentária. Não há a menor necessidade de criar a ilusão de que os demonstradores são realmente os personagens imitados. (O teatro épico pode frustrar esta ilusão, exagerando especialmente os figurinos ou reforçando nos mesmos a característica de objetos de "exposição".) Aliás, podemos propor outro modêlo como substituto para o nosso, sob êsse particular aspecto: o tipo de demonstração de rua proporcionada pelos camelôs. Com o objetivo de vender suas gravatas, os camelôs imitam tanto o homem elegante como o homem mal vestido; com alguns truques e acessórios, apresentam pequenas cenas, muito significativas, nas quais se submetem a limitações, muito semelhantes àquelas impostas ao demonstrador pelo acidente aqui descrito. (Êles fingem usar gravata, chapéu, bengala, luvas, e apresentam algumas imitações sugestivas do homem de sociedade, e durante todo tempo, se referirão a êste na "terceira pessoa".) Também observamos nos vendedores ambulantes o emprêgo do verso em perspectiva idêntica àquela de nosso modêlo. Utilizam determinados ritmos irregulares e constantes, não importa o que estejam vendendo, jornais ou suspensórios.

Estas considerações mostram que podemos aplicar nosso modêlo. Os elementos do teatro épico natural e do teatro épico artístico são os mesmos. Nosso teatro de rua é primitivo; o tema, os objetivos e os meios de representação são muito restritos. No entanto, não resta dúvida de que se trata de um fenômeno de grande significação, com uma função social bastante clara, que domina todos seus elementos. A representação tem origem em um incidente, que pode ser tratado de diversas maneiras, que pode se repetir de formas diferentes, e mesmo assim não estará esgotado, pois terá conseqüências, de maneira que o julgamento por êle motivado tenha alguma significação. A finalidade da representação é permitir a cada um estabelecer uma opinião sôbre o incidente. Os métodos da representação respeitam êste objetivo. O teatro épico é um teatro altamente artístico, de conteúdos complexos e objetivos sociais. Ao propormos a cena de rua como modêlo de teatro épico, atribuímos a êste teatro uma função

social muito clara e fornecemos critérios, que permitem determinar se êle representa ou não uma conquista importante. O modêlo possui uma significação prática. No decorrer de uma montagem, quando surgem inúmeras dificuldades, problemas técnicos e sociais, o modêlo permite aos atôres e ao diretor o contrôle da função social, a que se destina tôda a engrenagem cênica, a fim de que esta função permaneça intacta.*

As Peças Populares*

A VOLKSSTÜCK, ou peça popular, é normalmente uma espécie crua e despretensiosa de teatro que os críticos acadêmicos desprezam ou tratam com condescendência. No segundo caso, sempre preferem que a peça popular seja apenas o que é, da mesma maneira que certos regimes políticos também preferem que o povo seja cru e despretensioso. A peça popular é uma mistura de humor vulgar, sentimentalismo, moralidade primitiva e sensualidade barata. No final, os maus são punidos e os bons se casam; os aplicados recebem heran-

* ANMERKUNGEN ZUM VOLKSSTÜCK 1940. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Êste ensaio foi escrito durante o exílio de Brecht na Finlândia, quando também escreveu sua própria tentativa de peça popular, no sentido que descreve aqui: *O Senhor Puntila*, baseado em histórias populares finlandesas e um esbôço da romancista Hella Wuolijoki. Pouco depois, Brecht deixava a Europa para se fixar em Santa Mônica, Los Angeles, nos Estados Unidos.

ças e os preguiçosos ficam sem nada. A técnica dos autores que escrevem essas peças é mais ou menos internacional: quase nunca muda. Para representar essas peças, basta saber falar de uma maneira não natural e andar no palco com certa pompa. Uma certa dose de diletantismo superficial é o suficiente.

As grandes cidades, com as modificações da época, passaram da peça popular para a revista. A revista está para a peça popular assim como o sucesso musical comercial está para a canção folclórica, embora a peça popular careça da nobreza da canção folclórica. Recentemente, a revista tornou-se uma forma literária. Wangenheim na Alemanha, Abell na Dinamarca, Blitzstein nos Estados Unidos e Auden na Inglaterra escreveram peças interessantes na forma das revistas que não são nem cruas nem despretensiosas. Estas peças têm algo da poesia da velha peça popular mas absolutamente nada de sua ingenuidade. Evitam as situações convencionais e os personagens esquematizados, embora depois de um exame mais cuidado elas sem revelem ainda mais românticas. Suas situações são grotescas e no fundo não chegam a ter personagem ou, mesmo, papéis para os atôres. A história linear e monótona foi abandonada, o que significa dizer que a monotonia foi abandonada junto com a história linear. As novas peças não possuem história, apenas um esbôço de conexão entre os acontecimentos. Para representá-las, é necessário virtuosismo — são inacessíveis aos diletantes. Êsse virtuosismo é o mesmo dos artistas de cabarés.

É inútil tentar reviver a velha peça popular. Não só ela não teria futuro cono na verdade — e isso é mais importante — nunca conheceu um verdadeiro florescimento. Por outro lado a revista literária nunca conseguiu se tornar realmente "popular". É cheia de uma sofisticação barata. Entretanto, provou a existência de certas necessidades, mesmo sendo incapaz de satisfazê-las. Pode-se concluir, de fato, que existe a necessidade pelo ingênuo mas não pelo primitivo, pelo poético mas não pelo romântico, pelo realismo mas não pelo teatro político de circunstâncias. Como seria êsse nôvo teatro popular? No que diz respeito às histórias, a revista literária fornece alguns dados úteis. Como já foi notado, ela não apresenta histórias contínuas e unificadas mas "números", *sketches* independentes e vagamente ligados entre si. Trata-se de uma

forma que revive os "perigos e aventuras" das velhas epopéias populares, ainda que de uma maneira que não se identifica com elas. Os *sketches* não se subordinam à narração e possuem poucos elementos épicos, como as caricaturas de Low em relação às de Hogarth. São mais intelectualizadas e concentradas em função de um único efeito. O nôvo teatro popular poderia aproveitar da revista literária a sua sucessão de fatos mais ou menos independentes mas precisaria de mais substância épica e ser mais realista.

A revista literária também fornece alguns elementos no que diz respeito à poesia. Especialmente as peças que Auden escreveu com Isherwood contêm momentos de grande beleza poética. Usam coros, poemas belos e delicados e os próprios acontecimentos às vêzes são elevados. Entretanto, são simbólicas e voltam, mesmo, a fazer uso da alegoria. Comparadas com Aristófanes — o que Auden certamente perdoará — verifica-se o caráter nìtidamente subjetivo de sua poesia e de seus símbolos. O nôvo teatro popular deve apreender da poesia, mas, ter mais objetividade. A poesia deverá, talvez, estar nas situações em vez de ser expressa pelos personagens que reagem a elas.

É extremamente importante encontrar um estilo de apresentação que seja ao mesmo tempo artístico e natural. Diante da confusão babilônica de estilos que domina os palcos europeus, isso é extremamente difícil. Hoje, o palco tem dois estilos fundamentais que podem ser distinguidos mas que se apresentam freqüentemente fundidos. O estilo "elevado" das grandes obras-primas poéticas ainda pode ser utilizado, para as obras do jovem Ibsen, por exemplo, mas está em péssimas condições. O segundo estilo — o naturalismo — não veio substituí-lo mas completá-lo. Essas duas formas de interpretação coexistem como o barco a vela ao lado do vapor. O estilo elevado era usado exclusivamente para peças não realistas enquanto as peças realistas deviam ser representadas mais ou menos "sem estilo". Teatro estilizado e teatro elevado significavam a mesma coisa. Mas o naturalismo debilitou-se. Na sua primeira fase, a de seu maior vigor, a realidade era minuciosamente imitada e todo elemento de estilo seria condenado como não natural. Depois, foi obrigado a fazer uma série de concessões. Hoje, em peças realistas, vemos uma mistura original do casual e do declamatório. Nada

se pode fazer com um coquetel dêsses. Do estilo elevado, resta apenas a falta de naturalidade, o artificialismo, o esquematismo e a pompa em que caiu antes da ascensão do naturalismo. E do grande período do naturalismo, só resta o acidental, a falta de forma e de imaginação que o caracterizavam mesmo em suas melhores expressões. Assim, é necessário encontrar novos caminhos. Em que direção? A fusão dos dois estilos de representação — o romântico-clássico e o naturalista — para formar um coquetel romântico-naturalista foi um casamento de fraquezas. Dois rivais cambaleantes agarraram-se um ao outro para não caírem para sempre. A mistura se processou quase inconscientemente, através de concessões mútuas, renúncias silenciosas de princípios e, em suma, da corrupção. Entretanto, se essa síntese fôsse consciente e realizada vigorosamente, seria a solução. A oposição entre arte e natureza pode ser fértil, se encontrar uma unidade na obra de arte, sem ser eliminada. Vimos a arte criando o seu próprio mundo, a sua própria Natureza — um mundo da arte que pouco ou nada tinha a ver com o mundo real. Vimos também a arte esgotando-se nos esforços e copiar o mundo real, sacrificando quase completamente sua imaginação nesse processo. Precisamos agora de uma arte que domine a Natureza; precisamos de uma representação artística da realidade e de uma arte natural.

O nível artístico de um teatro é em parte determinado por sua capacidade de superar a contradição entre o estilo "nobre" (elevado, estilizado) e o "realista" (a imitação da realidade, o "buraco da fechadura"). É comum supor-se que a interpretação realista tem algo de "vulgar" e a representação "nobre", estilizada, não é realista. A idéia é a de que não sendo as mulheres de pescadores nobres, sua representação realista não poderá sugerir nobreza. Teme-se mesmo que se as rainhas foram representadas realisticamente, não parecerão nobres. Tôdas essas idéias não passam de equívocos. O fato é que quando um ator tem de representar a crueza, a mesquinharia e a fealdade, seja o assunto a mulher de um pescador ou uma rainha, êle não será bem sucedido sem delicadeza, um certo sentido de justiça a sensibilidade para o belo. Um teatro evoluído não terá necessidade de comprar o seu realismo com o sacrifício da beleza artística. A realidade pode carecer de beleza mas isso, de maneira alguma irá

bani-la do palco estilizado. Justamente a sua falta de beleza pode ser o principal assunto da representação: numa comédia, as baixas características humanas como a avareza, a gabolice, a estupidez, a ignorância ou, num drama sério, o meio social desumanizado. O otimismo açucarado é em si algo de indubitàvelmente ignóbil; o amor à verdade inegàvelmente nobre. A arte está na posição de representar a fealdade do feio de uma maneira bela, a baixeza do ignóbil de uma maneira nobre, pois o artista também pode mostrar a falta de graça de forma graciosa e a fraqueza com poder. É falso que os assuntos das comédias sôbre a realidade cotidiana não podem ser enobrecidos. O teatro tem à sua disposição côres delicadas, a marcação agradável e significativa, seu *Gestus* original — numa palavra, *estilo*. Sua graça, imaginação e inteligência são suas armas contra a feiúra.

Essas coisas precisam ser ditas porque nossos teatros não estão dispostos a desperdiçar uma "coisa superior" como o estilo com peças cujo conteúdo e forma pertençam aparentemente ao teatro popular. Êles podem responder à necessidade de estilo em peças cujas características exteriores a afastem da peça de problemas naturalista, a peça em versos por exemplo. Poderão admiti-lo porque a atitude da peça em verso diante do "problema" e seu tratamento dos aspectos psicológicos, são diferentes. Mas isso é mais difícil numa peça em prosa, principalmente prosa popular, sem "problemas" nem grandes complicações psicológicas. A própria categoria de peça popular não é reconhecida como um gênero literário. A balada e a crônica histórica elisabetana são categorias literárias, mas a *Moritat*, canção popular, originada na primeira, e os melodramas do tipo Grand-Guignol, saídos da segunda, também precisam ser representados com estilo, quer sejam aceitos ou não como literatura. Certamente é mais difícil reconhecer elementos de qualidade numa obra construída com um material tratado sempre com a mais grosseira indiferença.

Tomemos o exemplo de *Puntila*. O leitor e — o que é mais grave — o ator terá a tendência de passar com muita rapidez sôbre passagens como o diálogo curto no sexto quadro em que o juiz e o advogado falam do verão finlandês, porque êsse diálogo está escrito em linguagem popular. Contudo, se não o tratar como um poema em prosa, o que êle

realmente é, o ator não conseguirá extrair-lhe o efeito. Que seja um bom ou mau poema, é outro problema que não tem importância aqui: o leitor ou o ator tem o direito de julgá-lo. Importa que seja tratado como um poema, isto é, com delicadeza e cerimônia. O elogio de Matti ao arenque, no nono quadro, talvez seja um exemplo melhor. Numa peça naturalista, muitas situações de *Puntila* pareceriam fatalmente vulgares; por outro lado, é certo que se o ator representar como farsa a cena comprometedora entre Matti e Eva (no quinto quadro), todo o seu efeito será destruído. É exatamente êsse tipo de cena que exige uma representação de alta qualidade. O mesmo acontece no nono quadro, com as provas a que Matti submete sua noiva. Podemos compará-la, à parte das questões de qualidade, à cena da caixinha do *Mercador de Veneza*: é possível que seja inferior à de Shakespeare mas também deve ser tratada, na representação, como parte de uma peça em versos. É difícil falar de simplicidade artística, e não simplesmente de primitivismo, a propósito de uma peça escrita em prosa que apresenta homens "comuns". Contudo, a expulsão das quatro mulheres de Kurkela (no sétimo quadro) não é um acontecimento de caráter primitivo, mas simples que deve ser representado, como todo o terceiro quadro (a viagem em busca do *schnaps* e de noivas), com poesia. Isto é, a beleza do acontecimento (seja grande ou limitada) deve ser expressa pelo cenário, pelos movimentos e pela voz. Os próprios personagens devem ser apresentados com uma certa grandiosidade — o que causará certa dificuldade ao ator exclusivamente formado na escola naturalista ou que não perceber a insuficiência da representação naturalista. Por outro lado, sua tarefa será facilitada pela consciência de ter de criar um personagem que é uma personalidade nacional e de usar, para tanto, todo o seu conhecimento dos homens, tôda sua audácia e tôda a sua sensibilidade. Mais uma coisa: *Puntila* não é uma peça de tese política. O papel de Puntila não deve ser, em nenhum momento e em nenhum de seus traços, despojado de seu *charme* natural. É preciso arte para apresentar as cenas de embriaguez com poesia, delicadeza e muita variedade e as cenas de sobriedade da maneira menos grotesca e brutal possível. Isso significa que é precisò tentar representar *Puntila* num estilo que contenha elementos da *Commedia dell'arte* e da comédia de costumes realista.

Pode parecer descabido que uma peça popular tão simples provoque tantos comentários, a necessidade de conjurar tantas sombras e, inclusive, a exigência de uma arte de representação teatral inteiramente nova. Entretanto, essa exigência tem de ser feita, de uma maneira ou de outra. Todo nosso repertório precisa dessa nova arte, indispensável para a montagem das grandes obras-primas do passado e para desenvolver as condições de surgimento de novas obras-primas. Estas considerações pretendem apenas chamar a atenção para o fato de que a nova peça popular necessita também da nova arte realista. O teatro popular foi um gênero desprezado e abandonado aos diletantes e à rotina. É tempo de entregá-lo aos altos objetivos contidos em seu nome.

1940

Uma Nova Técnica de Representação*

VAMOS TENTAR descrever uma técnica de representação que foi utilizada em alguns teatros[1] para que os acontecimentos a ser apresentados ao espectador o fôssem de uma maneira distanciada. A finalidade da técnica do *efeito de distanciamento* era fornecer ao espectador uma atitude examinadora e crítica em face dos acontecimentos apresentados. Os meios usados eram artísticos.

A utilização do *V-Effekt*, para a referida finalidade, exige a premissa de remover tudo que é "mágico" do palco e da platéia e evitar que se originem "campos hipnóticos". Por esta razão não se efetuou a tentativa de criar a atmosfera de

* KURZE BESCHREIBUNG EINER NEUEN TECHNIK DER SCHAUSPIELKUNST, DIE EINEN VERFREMDUNGSEFFEKT HERVORBRINGT 1940. Tradução de Klaus Schell. Êste é um dos trabalhos teóricos mais divulgados de Brecht. Publicado no *Versuche 11*, 1951, inclui um Apêndice mais tarde omitido da seleção dos *Schriften zum Theater*.

um ambiente determinado no palco (um quarto à noite, uma rua no outono,[2]) nem a tentativa de criar impressões tornando mais lento o ritmo das falas; evitou-se começar a "aquecer" o público por meio de estímulo dos sentimentos e também "enfeitiçá-lo" por meio de uma representação com músculos tensos; resumindo, não foram feitos esforços para colocar o público em transe e para lhe dar a ilusão de assistir a um acontecimento normal que não foi ensaiado. Veremos que a tendência que o público tem para se entregar a esta ilusão precisa ser neutralizada através de determinados meios artísticos.[3]

A criação do Efeito-D exige a premissa de que aquilo que deve ser mostrado o seja complementado pelo ator com um *Gestus* que deixe claro o que está mostrando. Naturalmente precisamos abandonar a concepção de que existe uma quarta parede separando fictìciamente o palco do público e que é causadora da ilusão de que o pano de bôca realmente existe, de que não há público. Nestas circunstâncias é possível, em princípio, que o ator se dirija diretamente ao público.[4]

Normalmente o contato entre o palco e o público se dá baseado na empatia. O ator convencional concentra os seus esforços de uma maneira tão total para conseguir êste ato psíquico que poderíamos dizer que êle o considera a meta principal da sua arte.[5] As nossas anotações iniciais já indicam que a técnica que cria o Efeito-D é diametralmente oposta à técnica da empatia. Ela evita que o ator use a empatia.

Mas o ator não precisa abandonar totalmente os meios da empatia durante os seus esforços para representar e mostrar o procedimento de determinadas pessoas. Êle utiliza êstes meios na mesma medida em que seriam usados por uma pessoa qualquer sem talento e ambições artísticas ao representar, isto é, ao mostrar o comportamento de uma outra pessoa. Diàriamente, em inúmeras ocasiões, acontece que pessoas mostram o comportamento de outras (testemunhas de um acidente mostram o comportamento do acidentado às pessoas recém-chegadas, brincalhões imitam a maneira engraçada com que um amigo anda, etc.) em que elas tentem criar nas outras alguma forma de ilusão. Mas, em todo caso, elas usam a empatia para adquirir as características destas pessoas.

Como dissemos, o ator também irá usar êste ato psíquico. Mas ao contrário da maneira usual de representar no teatro, na qual o ato se dá durante a apresentação do espetáculo com a finalidade de levar o espectador a um ato semelhante, o ator só deve utilizar a empatia ao trabalhar o seu papel durante os ensaios, quando êstes estão em um estágio inicial.

Para evitar uma representação dos personagens e dos acontecimentos que seja demasiadamente "impulsiva", sem atrito e sem crítica, podem ser feitos ensaios de mesa numa quantidade maior do que a usual. O ator deve evitar qualquer identificação prematura e durante o maior tempo possível a sua atividade deve ser a de quem lê para si (e não para os outros). Um procedimento importante é a *memorização das primeiras impressões.*

O ator deve ler o seu papel com uma atitude de espanto e contradição. Êle deve compreender as características e saber avaliar, não só o desenrolar dos acontecimentos, como também o comportamento do personagem que irá interpretar; êle não pode aceitar nada como dado, que "não poderia deixar de acontecer desta maneira", que "era de se esperar em virtude do caráter desta pessoa". Antes de memorizar as palavras êle deve memorizar o que lhe causou espanto e o que sentiu ser contraditório. Isto deve ser feito porque o ator deve manter êstes momentos na sua representação.

No palco, durante tôdas as passagens essenciais, o ator deve encontrar e fazer pressentir alternativas que indiquem o contrário daquilo que está representando; isto é, deve interpretar de uma maneira que êle mostre o mais claramente possível uma alternativa, que a sua representação faça com que sejam pressentidas outras possibilidades e que êle só está representando uma das variantes possíveis. Por exemplo, êle diz: "você me pagará", e *não* diz: "Eu perdôo você". Êle odeia os seus filhos e *não* os ama. Êle avança para a esquerda e *não* recua para a direita. Naquilo que êle faz deve estar compreendido e que êle *não* faz. Desta maneira tôdas as sentenças e os gestos assumem o significado de decisões, a pessoa permanece sob contrôle e é testada. A expressão técnica para êste procedimento é chamada de: *fixação do não — porém.*

O ator não deve permitir que no palco se dê uma *transformação* completa da sua pessoa naquela que está represen-

tada. Êle não é Lear, Harpagão ou Schweik, mas *mostra* estas pessoas. Representa a maneira de comportamento e apresenta as falas com a maior legitimidade possível, tanto quanto lhe fôr permitido pelos seus conhecimentos humanos, porém não se tenta convencer (e assim convencer os outros) de que com isto está completamente transformado. Os atôres compreenderão o que estamos dizendo se fôr tomado, como exemplo para uma maneira de representar sem transformação completa, a representação do diretor ou do colega ao apresentar um trecho determinado dos seus personagens. Como não se trata do seu próprio personagem êle não se transforma completamente, êle salienta a parte técnica e se mantém na posição de quem está dando uma sugestão.[6]

Abandonando a transformação completa o ator não apresenta o seu texto como uma improvisação, apresenta-o como uma citação.[7] É óbvio que citando, êle tem de apresentar tôdas as nuanças e que a plástica da representação deve ser totalmente humana e concreta; os gestos que êle apresenta e que são uma cópia[8] devem ter a vivacidade total de um gesto humano.

Três recursos podem servir para um distanciamento das falas e das ações de um personagem a ser representado com uma maneira de interpretar sem transformação completa:

1. *A transposição para a terceira pessoa do singular.*
2. *A transposição para o passado.*
3. *Dizer o texto acompanhado pelas instruções e comentários do autor.*

A posição distanciada do ator é possibilitada pela transposição do texto para a terceira pessoa e para o passado. Além disso, o ator deve falar as instruções para ação e os comentários do seu texto durante o ensaio ("Êle levantou-se e como estava com fome disse irritado:...", ou "Êle ouviu isto pela primeira vez e não sabia se era verdade...", ou "Êle sorriu e disse despreocupado demais:..."). Falando o texto acompanhado pelas instruções na terceira pessoa do singular dois tons de voz diferentes se chocam e com isto o segundo (a fala) se torna distanciado. Além disso a representação torna-se distanciada porque ela sòmente se dá depois de ter sido definida e anunciada por palavras. A transposição para o passado faz com que o ator veja a sentença como algo

passado. Com isto a sentença também se distancia sem que o ator assuma uma posição irreal, porque êle, ao contrário do espectador, já leu a peça até ao fim. Portanto, a partir do fim e das conseqüências êle pode julgar a sentença melhor do que alguém que sabe menos e a quem o texto é mais estranho.

Combinando êstes recursos o texto se torna distanciado durante os ensaios e geralmente permanece assim durante o espetáculo.[9] Por meio da relação direta com o público surge a necessidade e a possibilidade de variar a própria dicção tendo em vista a importância maior ou menor que precisa ser conferida às sentenças. Um exemplo disto são as testemunhas falando diante de um júri. O realce, a definição dos personagens por meio das falas, precisa ser levado a ter um efeito particularmente artístico. Se fôr necessário dirigir-se ao público então isto deve ser feito totalmente e não deve ser por meio de um "falar para o lado" ou da técnica de monólogo do teatro antigo. Para conseguir um Efeito-D total nas formas em verso o ator deve apresentar inicialmente, durante o ensaio, o conteúdo dos versos em prosa simples; caso convenha, deve usar ao mesmo tempo os gestos determinados para os versos. O texto se torna distanciado dando-se à linguagem uma estrutura formal audaz e bela. (A prosa pode ser distanciada se fôr traduzida para o dialeto da região na qual o ator nasceu.)

A técnica dos gestos será tratada mais adiante mas devo mencionar aqui que todo sentimento deve se refletir no exterior, isto é, deve ser transformado em gestos. O ator precisa encontrar uma expressão exterior que dê significado às emoções da sua pessoa, possìvelmente uma ação que revele o seu estado emocional. A emoção em questão precisa se exteriorizar e emancipar para que ela possa ser tratada amplamente. Os gestos feitos com uma elegância especial, com fôrça e graça, ocasionam o Efeito-D.

A arte da representação chinesa trata os gestos com maestria. O ator chinês consegue o Efeito-D observando os seus próprios movimentos.

Tudo o que o ator apresenta no espetáculo mediante a técnica dos gestos e a construção das frases deve estar pronto, testado e definitivo. Deve surgir a impressão da leveza resultante das dificuldades vencidas. O ator deve permitir

ao público não se importar muito com a sua própria arte e o seu domínio da técnica. Êle apresenta os acontecimentos ao espectador com uma forma acabada que corresponde à sua opinião de como é ou foi o desenrolar da realidade. Êle não esconde que estudou e ensaiou a representação, assim como o acrobata não esconde o seu treino, e êle salienta que êste testemunho, opinião e versão do acontecimento, é da sua pessoa, como ator.[10]

Como o ator não se identifica com a pessoa que representa, pode escolher uma determinada posição em relação a ela e mostrar a sua opinião. Êle pode convidar o espectador, que também não foi solicitado a se identificar, e ver crìticamente a pessoa apresentada.[11]

O ator deve assumir uma *visão crítica da sociedade*. Ao estabelecer a linha dos acontecimentos e da caracterização dos personagens êle deve salientar os traços que pertencem ao âmbito da sociedade. Desta maneira, a representação se torna um colóquio (a respeito da situação social) com o público ao qual o ator se dirige. Êle possibilita ao espectador justificar ou condenar esta situação de acôrdo com a sua classe social.[12]

A finalidade do Efeito-D é distanciar o *Gestus* social que é inerente a todos os acontecimentos. *Gestus* social significa: a expressão, mímica e de gestos, das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época.[13] A formulação do acontecimento que o revela para a sociedade é facilitada, inventando-se títulos para as cenas.[14] Êstes títulos devem ter caráter histórico.

Por meio disto, chegamos à técnica decisiva: *a "historicização"*.

O ator deve representar os acontecimentos como acontecimentos históricos, isto é, que só acontecem uma vez, que são transitórios e que estão unidos a uma determinada época. O comportamento das pessoas nestes acontecimentos não é simplesmente humano e imutável, tem certas particularidades, tem características ultrapassadas e a serem ultrapassadas em virtude do caminhar da História e está sujeito à crítica do ponto de vista de cada época posterior. O desenvolvimento constante nos distancia o comportamento daqueles que nasceram antes de nós.

Em relação aos acontecimentos e comportamentos da época atual, o ator deve usar a mesma distância que é mantida pelo historiador. Êle deve nos distanciar êstes acontecimentos e estas pessoas.

Os acontecimentos e as pessoas cotidianas, do meio ambiente em que se vive, nos são naturais porque nos são habituais. O distanciamento tem a finalidade de chamar a atenção sôbre êles. A técnica de se irritar diante dos acontecimentos corriqueiros, "óbvios", dos quais não se duvida, foi desenvolvida cuidadosamente pela ciência e nada impede que a arte também adote esta posição que é extremamente útil.[15] É um comportamento que, na ciência, foi conseqüência do crescimento da capacidade de produção dos homens e que na arte também é conseqüência disto.

Quanto às emoções, as tentativas com o Efeito-D nos espetáculos do teatro épico alemão mostraram que também esta maneira de interpretar causa emoções, se bem que estas fôssem diferentes das do teatro convencional.[16] Uma atitude crítica do espectador é uma atitude totalmente artística.[17] A descrição do Efeito-D parece muito mais antinatural do que um espetáculo no qual êle é aplicado. Naturalmente, esta maneira de representar nada tem a ver com a "estilização" usual. O Efeito-D tem a única finalidade de mostrar o mundo ao espectador de uma maneira que lhe dê uma perspectiva de atuar sôbre êle. A principal qualidade do teatro épico é exatamente ser natural e terrestre, é o seu humor e a sua desistência de todos os aspectos místicos que desde épocas passadas até aos dias de hoje prendem o teatro usual.

Apêndice

1

A Vida de Eduardo II Baseada em Marlowe (Teatro de Camara. Munique). *Tambores na Noite* (Teatro Alemão, Berlim). *A*

Ópera dos Três Vinténs (Teatro Schiffbauerdamm, Berlim). *Os Pioneiros de Ingolstadt* (Teatro Schiffbauerdamm). *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, ópera (Teatro do Kurfurstendamm, de *Aufricht*, em Berlim). *Um Homem É um Homem* (Teatro do Estado, Berlim). *Die Massanahme* (Grande Teatro, Berlim). *As Aventuras do Bravo Soldado Schweik* (Teatro Nollendorf, de Piscator). *Die Rundkopfe und die Spitzkopfe* (Riddersalen, Copenhage). *Os Fuzis da Senhora Carrar* (Copenhage, Paris). *Terror e Miséria do Terceiro Reich* (Paris).

2

Quando uma determinada atmosfera, no teatro épico, é um objeto da representação porque ela explica certas atitudes dos personagens então ela precisa ser distanciada.

3

Exemplos de meios mecânicos: A iluminação muito clara do palco (porque quando a iluminação é fraca e a platéia fica totalmente escura o espectador não vê a pessoa que está sentada ao seu lado nem é visto por ela e perde grande parte da sua isenção e a visibilidade das fontes de luz.

A VISIBILIDADE DAS FONTES DE LUZ

Mostrar claramente os refletores tem importância porque pode ser um meio de evitar uma ilusão indesejável. Ela difícilmente evita a concentração. Se nós iluminarmos a representação dos atôres de uma maneira que os refletores caiam dentro do campo de visão do espectador destruímos parte da sua ilusão de estar assistindo um acontecimento momentâneo, espontâneo, não ensaiado e real. Êle nota que foram tomadas providências para que algo fôsse mostrado, que algo está sendo repetido sob circunstâncias especiais, por exemplo, sob uma iluminação muito clara. Através da visibilidade das fontes de luz queremos atingir a intenção do teatro antigo de esconder as fontes. Ninguém iria supor que em um espetáculo esportivo noturno, por exemplo em uma luta de

boxe, as fontes de luz devessem ser escondidas. Por mais que as representações do teatro nôvo se distingam das lutas de boxe, esta diferença não está na necessidade que o teatro velho tem de esconder as fontes de luz.

(*Brecht*: A construção no palco do teatro épico.)

4

A RELAÇÃO ENTRE O ATOR E O SEU PÚBLICO

A relação entre o ator e seu público deveria ser a mais livre e direta possível. Êle simplesmente tem algo a comunicar e a mostrar e esta atitude, daqui em diante, deveria servir de base. Neste ponto ainda não existe a diferença entre a comunicação e a representação na rua, no meio do público, ou em uma sala de estar, ou então no palco que é o tablado limitado e reservado para ela. Não tem importância que o ator esteja vestido com uma roupa especial e que fêz a sua maquilagem porque o motivo disto êle pode perfeitamente explicar depois, e não antes, do espetáculo. Não deve surgir a impressão de que no passado foi tomada uma decisão de que aqui, em uma hora determinada, deveria se desenrolar um acontecimento entre pessoas; de que êste acontecimento acontece agora, sem preparação, de uma maneira "natural"; uma decisão que incluía a de que ela não havia sido tomada. O ator deve simplesmente aparecer e mostrar algo pùblicamente, e também que êle *está mostrando*. Êle deve imitar uma outra pessoa, mas não deve chegar ao ponto de supor que êle é esta pessoa, não deve ter a intenção de fazer com que esqueçam a sua própria pessoa. A sua pessoa fica intata como uma pessoa comum, que se distingue das outras, que tem características próprias, uma pessoa que se assemelha a tôdas as outras que estão assistindo ao espetáculo.

5

Vejam as seguintes conclusões do conhecido ator dinamarquês Poaul Reumert:

"... Quando sinto que estou *morrendo*, quando eu *realmente* sinto isto, então todos os outros também o sentem; quando faço como se tivesse um punhal na mão e estou totalmente tomado pelo pensamento de que quero matar a criança, então todos sentem calafrios... Tudo é uma questão da atuação do pensamento, que se origina dos sentimentos, ou, se quisermos, podemos inverter a formulação: um sentimento, forte como uma obsessão, se transforma em pensamento. Conseguindo realizá-lo, isto se torna a coisa mais contagiante do mundo, e todo o resto se torna completamente insignificante..."

Vejam também Rappaport, *The Work of the Actor, Theater Workshop*, outubro 1936:

"... No palco o ator está completamente rodeado de ficções... O ator deve ser capaz de ver tudo isto como se fôsse verdade, como se êle estivesse convencido de que tudo que o circunda no palco é uma realidade viva e, além de convencer a si próprio, deve também convencer o público. Êste é o objetivo central do nosso método de trabalho com os personagens... Tome qualquer objeto, por exemplo, um boné; coloque-o sôbre a mesa ou sôbre o chão e tente vê-lo como se fôsse um rato; faça com que acredite que é um rato e não um boné... Imagine que tipo de rato é; qual é o tamanho, a côr?... Com isto nós fazemos com que possamos acreditar ingênuamente que o objeto diante de nós é algo diferente do que é, e, ao mesmo tempo, aprendemos a fazer com que o público também acredite..."

Poderíamos pensar que isto é um curso para mágicos, mas é um curso para atôres que pretende usar o método de Stanislavsky. Poderíamos perguntar: uma técnica que possibilita ao público ver ratos onde não existem ratos, pode ser apropriada para divulgar a verdade? Sem qualquer arte de representar, com suficiente bebida alcoólica, poderemos levar qualquer pessoa a ver ratos ou pelo menos camundongos brancos por tôda parte.

6

Um bom exercício consiste em que o ator faça com que um outro ator ensaie o seu personagem (um aluno, um ator do outro sexo, e ator que contracena, um cômico, etc.). Êste ator que

dirige a representação o ajuda a fixar a sua atitude demonstrativa. Além disto é bom que o ator veja o seu papel representado por outros, e a representação do cômico será particularmente instrutiva.

7

A CITAÇÃO

O ator está relacionado com o público direta e livremente e deixa o seu personagem falar e se movimentar; o ator relata: êle não precisa fazer com que se esqueça que o texto não surge momentâneamente, que o texto está memorizado e fixo; isto não tem importância porque de qualquer maneira não se supõe que êle está relatando algo sôbre si próprio mas sim sôbre outras pessoas. A sua atitude seria a mesma de falar usando sòmente a memória. Êle cita um personagem, êle é testemunha em um julgamento. Nada impede que êle torne a situação compreensível quando o personagem está falando: a sua atitude tomada no seu conjunto contém uma certa contradição (quando examinamos quem fala e está no palco): o ator fala no passado e a personagem fala no presente. Ainda existe uma segunda contradição, que é mais importante. Nada impede que o ator preencha o seu personagem exatamente com os sentimentos que êle deve ter; o próprio ator não é uma pessoa fria, que não desenvolve sentimentos mas êstes não são necessàriamente os mesmos daqueles do personagem. Suponhamos que o personagem fale algo em que realmente acredita. O ator pode exprimir, deve poder exprimir, que isto não é verdade, ou: que dizer esta verdade é funesto ou então outra coisa.

8

Para o ator do teatro épico é indispensável conhecer um material mais amplo do que tem sido necessário até agora. Êle não deve mais representar como se fôsse um rei, um sábio, um coveiro, etc., porém, como há reis, sábios, coveiros, êle precisa aprender a conhecer a realidade. Êle também precisa aprender

a copiar, e isto é proibido aos atôres atuais porque "estraga as características pessoais".

9

No caso do teatro, o Efeito-D correspondente pode ser criado de várias maneiras diferentes nos espetáculos. Nos espetáculos da *Vida de Eduardo II da Inglaterra* em Munich, pela primeira vez foram mostrados títulos antes das cenas que indicavam o seu conteúdo. Nos espetáculos da *Ópera dos Três Vinténs* em Berlim, os títulos das canções eram projetados durante o canto. Na apresentação de *Um Homem É um Homem* em Berlim, as figuras dos atôres foram projetadas sôbre grandes telas.

10

Esta maneira de interpretar sumária, colecionadora, pode ser observada melhor nos ensaios que precedem imediatamente o espetáculo, quando os atôres "marcam", isto é, sòmente passam pelas posições, sòmente indicam levemente os gestos e sòmente esboçam os tons de voz. Êstes ensaios, que também são utilizados freqüentemente quando um ator precisa ser substituído por um outro enquanto a peça está em cartaz e que são feitos para a orientação do nôvo ator, sòmente servem para a autocompreensão; portanto ainda é necessário imaginar a atitude de se dirigir ao público, mas não da maneira que ela se torne mais intensa, sugestiva. Deve-se observar a diferença entre a interpretação sugestiva e feita para convencer, e a interpretação plástica.

11

Darwin se queixa em *A Expressão dos Sentimentos nas Pessoas e nos Animais* de que o estudo da expressão é difícil porque "quando nós nos tornamos testemunhas de alguma emoção muito forte, o nosso sentimento fica tão excitado que esquecemos de fazer uma observação cuidadosa, ou então ela se torna quase impossível". É função do artista formar situações de emoções profundas de uma

maneira que a "testemunha", o espectador, permaneça capaz de observar.

12

A liberdade na relação entre o ator e o seu público também consiste em que êle não o considera uma massa uniforme. Êle não une as pessoas como se fôssem um bloco sem forma com as mesmas emoções. Êle não se dirige da mesma maneira a todos; êle mantém as divisões existentes no público, êle chega a torná-las mais profundas. Êle tem amigos e inimigos, êle é amigável com os primeiros e hostil com os segundos. Êle toma um partido, nem sempre aquêle do seu personagem, e quando é o caso, êle toma partido contra o seu personagem. (Esta pelo menos é a atitude básica, mas esta também precisa mudar de acôrdo com as diferentes expressões do personagem. Mas também podem existir partidos onde tudo está expresso e onde o ator não expõe o seu julgamento; neste caso êle precisa mostrar que não está julgando através da sua interpretação.)

13

Quando o Rei Lear (1º ato, 1ª cena), dividindo o seu reino entre as filhas, rasga um mapa do país, o ato da divisão se torna distanciado. A atenção não fica dirigida sòmente sôbre o reino, porém, ao usar o reino tão nìtidamente como uma propriedade particular êle esclarece um pouco a base da ideologia da família feudal. No *Júlio César* o assassinato do tirano por Brutus se torna distanciado, se Brutus durante um dos seus monólogos nos quais êle acusa César de tirano maltrata um escravo que o serve. Como Maria Stuart, Helene Weigel utilizou um crucifixo, que estava prêso no seu pescoço, como leque para se abanar graciosamente.

14

Exemplos para êstes títulos: "*O corretor Sullivan mostra a maldade dos pobres a Joana D'Arc*"; "*O discurso de Pierpont Mauler sôbre a imoralidade do capitalismo e da religião*" (*A Santa Joana dos Matadouros*); "*A nova Anabasis: O bravo soldado Schweik marcha para o seu batalhão, mas não chega*"; "*A condenação do assassinato do tirano feita pelo soldado Schweik*" (*As Aventuras do Bravo Soldado Schweik*).

Êstes títulos estão diante de cenas longas. Um exemplo para a divisão de uma cena que dura quinze minutos são os títulos da segunda cena da peça *A mãe*:

1. O jovem trabalhador Pawel Wlassow recebe pela primeira vez a visita de companheiros revolucionários que querem fazer um trabalho de impressão ilegal na sua casa.
2. Desgostosa a mãe o vê na companhia dos revolucionários. Ela tenta expulsá-los.
3. Com uma pequena canção a trabalhadora Mascha Chatalowa explica que o trabalhador para lutar por trabalho e por pão precisa virar todo o estado "de cabeça para baixo".
4. Uma investigação policial na casa mostra à mãe o perigo da nova atividade do seu filho.
5. Apesar de se chocar com a brutalidade dos policiais, a mãe explica que não considera o estado culpado, mas o seu filho. Por isso ela o condena e a seus companheiros.
6. A mãe nota que o filho foi escolhido para uma perigosa distribuição de manifestos e se oferece, a fim de que êle se mantenha afastado, para fazer a distribuição.
7. Depois de uma curta reunião os revolucionários lhe entregam os manifestos. Ela não sabe ler.

15

O EFEITO-D COMO PROCEDIMENTO NA VIDA DIÁRIA

A criação do Efeito-D é algo diário que acontece milhares de vêzes; não é nada mais do que uma maneira muito empregada para fazer com que uma coisa se torne compreensível aos outros ou a si próprio. Êle pode ser observado durante o estudo como também nas conferências de negócios em uma forma ou em outra. O Efeito-D consiste em transformar a coisa dada que deve

ser tornada compreensível, para a qual a atenção deve se dirigir, e que é comum, conhecida em uma coisa especial, inesperada, que chama a atenção. Aquilo que parece ser óbvio, é transformado de uma certa maneira em algo incompreensível mas isto só é feito para que ela se torne mais compreensível. Para que algo conhecido seja compreendido é necessário que seja objeto de atenção, precisa ser eliminado o hábito de não procurar uma explicação. Êle é transformado, por mais freqüente, insignificante e popular que seja, em algo incomum. Um Efeito-D simples é empregado quando alguém diz: Você já observou atentamente o seu relógio? A pessoa que me fizer esta pergunta sabe que olhei freqüentemente para o meu relógio, mas com a sua pergunta êle faz com que o meu olhar comum ao qual estou acostumado deixe de ter significado. Eu olhei para o relógio para saber as horas e agora percebo, ao ser perguntado desta maneira incisiva, que não observei o meu relógio com um olhar surpreendido apesar de êle ser um mecanismo surpreendente. Da mesma maneira, um efeito de distanciamento dos mais simples, é usado quando uma reunião de negócios se inicia com a sentença: Os senhores já pensaram no que acontece com os resíduos que são despejados noite e dia da fábrica para o rio? Êstes resíduos não são levados pelo rio por acaso, êles foram cuidadosamente canalizados para lá, pessoas e máquinas foram utilizadas para fazer isto, o rio fica completamente verde, todos sabiam que os resíduos eram levados pelo rio, mas simplesmente como resíduos. Êle era o resto imprestável da fabricação, mas agora êle pode se tornar objeto de fabricação e êle se torna objeto de interêsse. A pergunta distanciou os resíduos e isto era a intenção dela. As sentenças mais simples que utilizam o Efeito-D são as que usam as palavras "não-porém" (êle não disse "entre", porém disse "continue". Êle não estava satisfeito porém irritado). Existia uma esperança, justificada pela experiência, mas ela não se realizou. A gente poderia acreditar que... mas não deveria ter acreditado. Não existia sòmente uma possibilidade, porém duas, as duas são apresentadas, a primeira, depois a segunda e com isto se distancia a possibilidade inicial. Para que um homem veja a sua mãe como mulher de um homem é necessário um Efeito-D que, por exemplo, surge quando êle tem um padrasto. Quando alguém vê o seu professor ameaçado de ter os seus bens penhorados, surge um Efeito-D; o professor passou de um conjunto em que parecia ser grande para

outro em que parece ser pequeno. Um distanciamento do automóvel surge quando depois de ter dirigido muito tempo um modêlo moderno passamos a dirigir um Ford antigo do Modêlo-T. Passamos a ouvir as explosões: o motor é um motor a explosão. Começamos a ficar surpreendidos que um meio de condução qualquer que seja possa andar sem fôrça animal, que anda; resumindo, compreendemos o automóvel tomando-o como algo estranho, nôvo, como um êxito da construção, e neste sentido é algo que não é natural. A natureza, à qual o automóvel sem dúvida pertence, sùbitamente deixa de ser natural, o seu conceito de agora em diante está impregnado disto.

A palavra "realmente" também pode distanciar expressões. (Êle realmente não estêve em casa; êle disse isto mas nós não acreditamos e verificamos se era verdade; ou também: nós não achamos que era possível que êle não estivesse em casa, mas era verdade.) Da mesma maneira as palavras "para falar a verdade" servem para distanciar. ("Para falar a verdade eu não estou de acôrdo.") A definição dos esquimós "o automóvel é um avião sem asas que rasteja no chão" também distancia o automóvel.

O próprio efeito de distanciamento, através desta apresentação, de uma certa maneira foi distanciado, nós salientamos uma operação comum, freqüente, que se encontra por tôda parte como se fôsse algo especial e com isto tentamos fazê-la se tornar compreensível. Mas sòmente conseguimos o efeito naqueles que compreenderam "realmente" bem, que êste efeito "não" pode ser conseguido por qualquer apresentação, "porém" sòmente por algumas determinadas: êle sòmente é algo de comum "para falar a verdade".

16

A RESPEITO DE UMA POSIÇÃO RACIONAL E EMOCIONAL

O abandono da empatia não se origina de um abandono das emoções e não leva a isto. A tese da estética vulgar de que sòmente podem ser criadas emoções através da empatia é uma tese errada. Em todo caso, uma dramática não-aristotélica tem que se submeter a uma crítica cuidadosa quanto às emoções que pretende criar e que estão contidas nela.

Certas tendências nas artes como a provocação dos futuristas e dadaístas e o congelamento da música indicam uma crise de emoções. A dramática pós-guerra alemã passou por uma transformação racionalista decisiva que começou nos últimos anos da república de Weimar. O fascismo, com a sua ênfase grotesca das emoções e com a queda ameaçadora do racionalismo mesmo nas concepções estéticas de escritores da esquerda, nos levou a acentuar especialmente a posição racional. Contudo, em uma grande parte das obras de arte contemporâneas, verificamos uma diminuição da fôrça emocional em virtude da sua separação da razão e o renascimento das emoções como conseqüência de um refôrço da tendência racionalista. Isto só pode surpreender aquêles que têm uma concepção convencional das emoções.

As emoções sempre têm uma bem determinada base de classe; a forma na qual elas surgem sempre é histórica, especìficamente limitada e unida.

Não é muito difícil verificar a relação entre determinadas emoções com determinados interêsses, procurando os respectivos interêsses que correspondem ao efeito causado pelas emoções das obras de arte. Qualquer pessoa consegue ver as aventuras colonialistas do segnudo império nos quadros de Delacroix e no *Bateau Ivre* de Rimbaud.

Podem ser verificadas, sem muita dificuldade, comparando, por exemplo, o *Bateau Ivre* com a balada de Kipling *East and West,* as diferenças do imperialismo francês da metade do século XIX e do inglês do comêço do século XX. É mais difícil, como observa Marx, explicar o efeito destas poesias sôbre nós. Parece que emoções que acompanham progressos sociais continuam existindo nas pessoas por muito mais tempo do que emoções unidas a interêsses, e com efeito continuam existindo com mais vigor do que se supunha nas obras de arte se levarmos em consideração que elas se chocaram durante a passagem do tempo contra interêsses contrários. Cada progresso elimina um progresso anterior que continua vivendo dentro dêle, isto é, o progresso anterior também é utilizado e permanece de uma certa maneira na consciência das pessoas assim como êle continua existindo, através dos seus resultados, na vida real. Neste caso existe uma generalização das mais interessantes, um processo contínuo de abstração. Se nós conseguimos participar das emoções de outras pessoas, que viveram em épocas passadas, em outras classes, etc. através das obras de arte que sobreviveram então devemos supor que nós neste caso participamos de interêsses que de fato eram generalizadamente humanos. As pessoas que morreram defenderam os interêsses das classes que dirigiam o progresso. É algo bem diferente que o fascismo agora cria emoções em grande escala que não correspondem aos interêsses da maioria das pessoas que têm contato com elas.

17

A ATITUDE CRÍTICA É UMA ATITUDE QUE NÃO É ARTÍSTICA

Seguindo um velho hábito a atitude crítica é vista como uma atitude negativa. Para muitos a atitude crítica é considerada a diferença entre a atitude científica e a artística. Não conseguem pensar o prazer da arte com as contradições e distanciamentos. Naturalmente também existe um grau mais desenvolvido na apreciação comum da arte, que aprecia crìticamente, mas a crítica sòmente atinge as características artísticas; em oposição a isto é algo completamente diferente quando se deve observar crìticamente, contraditòriamente, distanciadamente o próprio mundo e não a representação artística do mundo.

Para introduzir esta atitude crítica na arte sem dúvida precisamos mostrar a parte positiva do momento negativo que certamente está presente: esta crítica do mundo é uma crítica ativa, atuante e positiva. Criticar o caminho que o rio corre significa melhorá-lo e corrigi-lo. A crítica da sociedade é a revolução, e isto é uma crítica executiva levada até ao fim. Uma atitude crítica desta espécie é um momento de produtividade, e como tal dá um prazer intenso, e se nós chamamos as operações que melhoram a vida das pessoas artes no uso simples da língua, por que dever então a arte por seu lado se distanciar destas artes?

3

CONHECIMENTO COMO DIVERSÃO

«Pequeno Organon» Para o Teatro*

Prólogo

Analisaremos, a seguir, qual será o teor de uma estética que se fundamenta em determinado tipo de representação teatral que tem sido praticada, no decorrer das últimas décadas. Em proposições, conclusões teóricas e indicações técnicas ocasionalmente publicadas, em forma de notas de pé de página às peças do autor, os problemas estéticos têm sido só aflorados ao acaso e não sem uma relativa falta de interêsse. Nelas, vemos uma determinada espécie de teatro estendendo ou contraindo sua função social, complementando ou selecio-

* KLEINES ORGANON FÜR DAS THEATER 1948. Tradução de Flávio Moreira da Costa. A maior obra teórica de Brecht foi escrita na Suíça e inspirada formalmente pelo *Novum Organum* de Francis Bacon que provàvelmente o atraía por ser uma resposta direta ao *Organum* de Aristóteles. Publicado inicialmente na revista *Sinn und Form*, 1949, foi reimpresso no *Versuche 12* e nos *Schriften zum Theater*.

nando seus meios artísticos, estabelecendo ou mantendo sua estética — quando a questão surge — pelo fato de rejeitar ou converter a seu próprio uso as convenções vigentes — de natureza moral ou de gôsto artístico — de acôrdo com suas necessidades táticas. Êste teatro justificava suas tendências de tirar conclusões sociais, em apontando essas conclusões sociais em obras geralmente consagradas e utilizando-se do argumento de serem essas as tendências então aceitas. Sustentava que o esvaziamento dos valôres culturais, na produção contemporânea, era sintoma de decadência; acusava os ambientes de diversão noturna de se terem degenerado em mais um ramo do comércio burguês de entorpecentes. A falsa representação de nossa vida social no palco, incluindo as do chamado naturalismo, levou-o a exigir reproduções cientìficamente exatas; o insípido teor de "iguaria", de apetitosos paliativos para os olhos ou para a alma, fêz com que êste teatro exigisse a lógica da tabuada de multiplicar. O culto à beleza, foi rejeitado com desdém: culto então alimentado com uma aversão ao conhecimento e desprêzo ao útil. O fato de, na época, nada de belo estar sendo feito, conduziu a esta renúncia. A luta era por um teatro apropriado a uma época científica e como era demasiado penoso para os planejadores dêsse tipo de teatro tomar emprestado ou furtar do depósito de conceitos estéticos vigentes o suficiente armamento para manter os estetas da imprensa à distância, preferiram simplesmente ameaçar: "extrair do instrumento de prazer elementos didáticos, e converter certos estabelecimentos de diversão em órgãos de comunicação das massas" (Notas sôbre a ópera *Mahagonny*), ou seja, emigrar do reino do meramente aprazível. A Estética, êste legado de uma classe então depravada e parasitária, encontrava-se em estado tão lamentável que um teatro que escolhesse livrar-se do *thaëter* logo lucrava, tanto em reputação como em liberdade de ação (*sic*). E no entanto, o que se praticava então como teatro de uma era científica não era ciência, mas ainda teatro, e as inovações acumuladas, surgidas numa época em que era impossível demonstrações práticas (no período do nazismo e durante a guerra), faz com que se torne necessária a análise dêste tipo de teatro à luz de preceitos estéticos, ou determinar pontos de uma estética que se adapte a esta espécie de teatro. Seria

demasiado difícil, por exemplo, tentar explicar a teoria do distanciamento, fora de uma ótica estética.

Hoje em dia, poder-se-ia delinear uma estética das ciências exatas. Galileu falou da elegância de certas fórmulas e do espírito das experiências; Einstein sugere que o sentido da beleza tem papel importante em descobertas científicas; enquanto que o físico atômico Robert Oppenheimer louva a atitude científica, afirmando que ela possui "uma beleza própria e se revela perfeitamente adequada à posição do homem na Terra".

Vamos portanto causar alarme geral, anulando nosso propósito de emigrar do reino do aprazível, e, por mais que pese ainda a um maior número de pessoas, manifestar nossa decisão de fincar pé nesse arraial da diversão. Tratemos o teatro como um recinto de diversão, como é apropriado a uma discussão estética, e tentemos descobrir qual a forma de diversão que melhor nos compraz.

1

Teatro consiste em: apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados, relatados ou inventados, entre sêres humanos, com o objetivo de divertir. Empregaremos sempre o têrmo com êsse sentido, trate-se de teatro antigo ou moderno.

2

Para ampliar esta definição, podemos adicionar acontecimentos entre homens e deuses, mas como nos interessa apenas determinar seu sentido restrito, tal acréscimo é perfeitamente secundário. E mesmo que aceitássemos esta extensão de sentido, teríamos ainda de afirmar que a função mais geral do teatro é a de divertir. Eis a mais nobre das funções que se nos depara para o teatro.

3

No princípio, o objetivo do teatro, como das demais artes, era entreter pessoas. E é êsse empenho precisamente que lhe confere uma dignidade particular. Como característica, basta-lhe o prazer; o teatro não necessita de outro passaporte. Não devemos, de maneira nenhuma, conferir-lhe um *status* maior: estaríamos assim, tornando-o um mercado abastecedor de moral; ao contrário, o teatro tem de se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente ocorreria se não transformasse o elemento moral aprazível, suscetível de causar prazer aos sentidos — princípio, admitamos, do qual a moral sairá ganhando. Nem sequer deve-se exigir que o teatro sirva como instrução, ou utilidade maior do que uma emoção de prazer, físico ou espiritual. O teatro tem de permanecer algo de absolutamente supérfluo, o que significa, que nós vivemos para o supérfluo. Nada necessita menos justificações que a diversão.

4

Portanto, o que os antigos, seguindo Aristóteles, queriam com a tragédia era nada mais superior ou inferior do que divertir. Pode-se dizer que o teatro derivou do ritual religioso, o que é dizer que o teatro surgiu por ter se desprendido do ritual; não adotou os antigos mistérios que acompanhavam os cultos, mas sim, pura e simplesmente, o prazer do exercício dos rituais. E a *catarsis* de que Aristóteles fala — a purificação pelo mêdo e pela piedade, ou a purificação do mêdo e da piedade — é uma purificação composta simplesmente de uma mentira recreativa, e que tem por objetivo o prazer. Exigir ou aceitar mais do teatro, significa que estamos menosprezando seu objetivo.

5

E mesmo quando alguém fala em graus inferiores e superiores de prazer, a arte permanece impassível a esta distinção; ela menciona expandir-se com liberdade, tanto num nível inferior como num nível superior desde que com isso divirta o público.

6

Todavia, existem prazeres fracos (simples) e prazeres fortes (complexos), que o teatro pode criar. Os últimos, que são os tratados em grandes dramas, desenvolvem até um clímax, como a coabitação é para dois amantes; são mais diversificados, mais ricos em comunicação, mais contraditórios e de resultados mais produtivos.

7

E as diversões de diferentes períodos têm sido naturalmente condicionadas aos sistemas das pessoas vivendo em sociedade em sua época. O *demos* grego, sob domínio de tiranos, teve de ser aproveitado de modo diferente para a côrte feudal de Luís XIV. O teatro tem sido requisitado para interpretar diferentes papéis na vida social do homem: não sòmente representações de vidas diferentes, mas também de maneiras diferentes.

8

De acôrdo com a natureza de diversão possível e necessária em cada forma de convívio humano, deu-se aos personagens proporções várias e situações tiveram de ser construídas segundo perspectivas diversas. Há que narrar uma história de modos diferentes para que os gregos possam se divertir com a inevitabilidade das leis divinas, quando a ignorância não impedia a punição; para que êsses franceses se deliciem com o gracioso sentimento de autodisciplina que os códigos palacianos exigiam dos senhores do mundo, ou os in-

glêses da era elisabetana, com seu culto do nôvo indivíduo, liberto totalmente de inibições.

9

E temos sempre de nos lembrar que o prazer dado pela representação, nessas suas diferentes facêtas, quase nunca dependeu do degrau de semelhança entre a imagem e seu objeto. A incorreção, e mesmo uma forte inverossimilhança pouco ou nada modificavam, desde que esta incorreção apresentasse uma certa consistência e esta inverossimilhança conservasse um grau mínimo de semelhança. O importante era a ilusão de que o transcorrer da história se desenrolasse compulsivamente, e isto era criado por tôda uma série de recursos teatrais e poéticos. Mesmo hoje nós passamos por cima destas discrepâncias sempre que nos é permitido extrair algo das purificações espirituais de Sófocles, dos atos de sacrifícios de Racine, ou dos sanguinários instintos de Shakespeare, aposando-nos das esplêndidas e grandiosas emoções das principais personagens dessas peças.

10

Pois das várias espécies de representações de acontecimentos significativos entre pessoas, que o teatro nos apresenta desde os tempos antigos, e que tem causado diversão, a despeito de suas incorreções e improbabilidades, há um número surpreendente que ainda nos diverte.

11

Estabelecendo a extensão até onde podemos ficar satisfeitos pelas representações de tão diversos períodos — o que teria sido quase impossível para os filhos dessas eras grandiosas — não deveríamos, ao mesmo tempo, suspeitar que fa-

lhamos na tentativa de descoberta das diversões especiais, os prazeres específicos de nosso tempo?

12

A nossa capacidade de captar o teatro deve ter se tornado mais fraca ainda que a dêsses antigos. Mas nosso modo de viver em sociedade se assemelha ainda muito à dêles. Logo, esta capacidade de percepção deveria ter surgido de nossa parte. Chegamos às obras antigas por um processo relativamente nôvo — a empatia — processo através do qual essas obras não dão grande contribuição de si. Portanto, grande parte de nosso prazer vem de fontes diversas das que tão fortemente se abriram para aquêles que viveram antes de nós. Nossa compensação é a beleza da linguagem dessas obras, a elegância de suas estruturas, as passagens que estimulam nossa imaginação pessoal; resumindo, os ornamentos incidentais dêstes velhos trabalhos. São precisamente recursos teatrais e poéticos que dissimulam a sensação do desacêrto que as peças nos provocam. Nossos teatros não mais possuem a capacidade ou o desejo de narrar essas histórias, mesmo as do grande Shakespeare — que não são assim tão antigas — com exatidão, isto é, fazendo contatos de acontecimentos verossímeis. E conforme diz Aristóteles — e aqui nós estamos de acôrdo — a narrativa é a alma do drama. Incomoda-nos cada vez mais o primitivismo, o descuido com que nos defrontamos nas reproduções do convívio humano, tanto nas obras antigas como nas contemporâneas, quando estas são construídas nos moldes antigos. Tôda nossa maneira de apreciação tende à desatualização.

13

É desacertadamente que nos vêm os acontecimentos ocorridos entre os homens nessas representações, o que restringe nosso prazer em teatro. A razão: nós e nossos antepassados temos posições diversas em relação ao que é representado.

14

Ao indagarmos que espécie de diversão, de impacto imediato, que prazer amplo e constante nosso teatro nos poderia proporcionar com suas representações da vida humana, não podemos ignorar que somos filhos de uma era científica. Nossa vida como sêres humanos em sociedade — isto é, nossa vida — é determinada pela ciência, dentro de novas dimensões.

15

Há algumas centenas de anos, muitas pessoas, trabalhando em países diferentes mas em correspondência uns com os outros, realizaram experiências, através das quais pretendiam arrancar da natureza seus segredos. Membros de classes industriais urbanas, êles transmitiram suas descobertas a terceiros que as exploraram no terreno da prática, sem visarem senão lucros pessoais. Indústrias que utilizavam processos quase inalterados durante milhares de anos, desenvolveram-se então assombrosamente em várias localidades; essas localidades eram ligadas umas às outras pela concorrência e englobavam em si, vindas de tôda a parte, grandes massas humanas, que, adotando novos esquemas de organização, iniciaram uma produção em escala gigantesca. Brevemente, a humanidade estaria mostrando podêres cuja amplitude até então nunca fôra sequer sonhada.

16

Era como se a humanidade só agora se dispusesse, num esfôrço coordenado e consciente, a tornar habitável o planêta no qual vivia. Vários elementos componentes da terra, como o carvão, a água, o petróleo, tornaram-se tesouros. O vapor servia para mover veículos; muitas pequenas faíscas e a vibração das coxas das rãs revelavam uma fôrça da natureza que produzia luz e transportava o som para outros con-

tinentes, etc. Em tôdas as direções o homem olhava sôbre si mesmo com uma nova visão, para ver como êle podia adaptar para suas conveniências os objetos naturais. De década para década, seu meio ambiente físico se transformava cada vez mais, depois, de ano para ano, e mais tarde, quase que de dia para dia. Eu próprio estou, neste momento, escrevendo numa máquina que não era conhecida na época em que nasci. Viajo em novos veículos, com uma rapidez que meu avô não poderia imaginar; nada havia naquele tempo que se movesse tão ràpidamente. E além disso, elevo-me no ar, o que seria impossível para meu pai. Já podia conversar com meu pai, eu num continente e êle noutro, mas foi só com meu filho que primeiro vi os filmes sôbre as explosões em Hiroxima.

17

As novas ciências podem ter possibilitado estas grandes alterações — e sobretudo uma possibilidade de modificação de nosso ambiente — mas ainda assim não pode ser dito que estamos imbuídos de seu espírito e que êste nos condicione. A razão por que a nova forma de pensar e sentir não penetrou ainda as grandes massas humanas é que as ciências devem sua supremacia a uma classe — a burguesia — a qual por sua vez foi levada a esta posição pelas ciências, classe esta que estacionou o sucesso das ciências na exploração e domínio da natureza, operando em outros setores ainda não muito claros: os das relações dos homens entre si, na ação de explorar e subjugar a natureza. Esta tarefa, da qual dependem tôdas as outras, foi realizada sem que os novos métodos de pensamento que a possibilitaram, esclarecessem as relações mútuas existentes entre aquêles que a realizaram. A nova visão da natureza não foi aplicada na sociedade.

18

As relações entre os homens, com efeito, tornaram-se mais impenetráveis do que outrora. A enorme tarefa em que

estão empenhados parece cada vez mais dividi-los em dois grupos; o aumento de produção causa o aumento de miséria; sòmente uma minoria lucra com a exploração da natureza, e, precisamente por estarem a explorar homens. O que poderia ser progresso de todos, torna-se vantagem de alguns, e uma parte crescente da produção é aplicada na criação de meios destruidores destinados a poderosas guerras. Durante estas guerras, as mães de tôdas as nações, com seus filhos apertados contra si, horrorizadas, vociferam contra os céus, devido aos inventos mortais das ciências.

19

As mesmas atitudes que os homens de outrora mostraram em face às imprevisíveis catástrofes da natureza, êles têm agora perante suas próprias realizações. A classe burguesa, beneficiária exclusiva da ciência, à qual deve sua prosperidade, depois de transformá-la em domínio, sabe muito bem que seu domínio terminaria se a perspectiva científica incidisse sôbre suas próprias realizações. E a nova ciência, fundada há cêrca de cem anos e que lida com a natureza da sociedade humana, nasceu da luta entre dominados e dominadores. Desde então, um certo espírito científico tem se desenvolvido, no fundo, entre as novas classes de trabalhadores, para quem a produção em grande escala é vital; e êste espírito mostra que as grandes catástrofes têm sido realizadas pelos dominadores.

20

Ciência e arte se encontram neste ponto: ambas existem para tornar mais simples a vida do homem, a primeira preocupada com sua subsistência, a segunda com sua diversão. Em tempos futuros, a arte extrairá diversão da nova produtividade, produtividade esta que tanto pode melhorar nossa existência, como, uma vez livre de obstáculos, pode tornar-se, em si mesma, o maior de todos os prazeres.

21

Se quisermos, pois, entregar-nos à grande paixão de produzir, como serão nossas representações da vida social do homem? Qual a atitude produtiva, face à natureza e à sociedade, que nós, crianças de uma era científica, tomaremos prazerosamente em nosso teatro?

22

Trata-se de uma atitude crítica. Perante um rio, ela consiste em seu aproveitamento; perante uma árvore frutífera, em enxertá-la; perante o movimento, a construção de veículos e aeroplanos; perante a sociedade, em fazer revolução. Nossas representações da vida social destinam-se a êsses técnicos fluviais, aos pomicultores, aos construtores de veículos e aos revolucionários, a quem convidamos a comparecer aos nossos teatros e a quem pedimos que não esqueçam, enquanto lá estiverem, suas respectivas ocupações (alegres ocupações), para podermos, desta forma, entregar o mundo a suas mentes e corações e para que o modifiquem a seu critério.

23

O teatro só pode adotar esta atitude livre, se se entregar às correntes mais fortes de sua sociedade e se se associar a todos os que, necessàriamente, estão mais impacientes para efetuar grandes modificações nesse domínio. O mero desejo, se nada mais, de desenvolver nossa arte em diapasão com a época em que ela se insere, nos leva desde já a deslocar nosso teatro, o teatro próprio de uma era científica, para os subúrbios da cidade, onde ficará inteiramente à disposição das vastas massas que produzem em larga escala e que vivem em dificuldades, afim de que possam se divertir proveitosamente com a complexidade de seus próprios problemas. É possível que achem difícil pagar por nossa arte, é possível que não compreendam, de início, nossa nova forma de diversão e caberá a

nós, sob muitos aspectos, apreender e descobrir o que mais necessitam e de que modo o necessitam; mas podemos estar certos de seu interêsse. Porque êstes homens que parecem tão distantes da ciência, assim se encontram, com efeito, por estarem mantidos a distância; antes de se apropriarem da ciência, terão de desenvolver e pôr em prática uma nova ciência da sociedade. São êsses verdadeiros filhos de uma era científica que sòzinhos impulsionarão o teatro, se é que o teatro quer se desenvolver. Um teatro que torne a produtividade fonte principal de diversão, terá de torná-la também seu tema; e é com um cuidado mui especial que o deverá fazer, pois por tôda a parte o homem é impedido pelo homem de se produzir a si próprio, isto é, de angariar seu próprio sustento, de divertir e de ser divertido. O teatro tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade.

24

Isto torna mais simples para o teatro se aproximar, tanto quanto possível, de problemáticas da educação e da comunicação de massas. Pois, embora o teatro não deva ser incomodado com uma série de matérias de conhecimento que não lhe confiram um caráter recreativo, êle ainda é livre para se recrear com ensino e investigação. Constrói suas representações sociais de forma válida e capaz de influenciar a sociedade, com uma grande diversão. Expõe aos construtores da sociedade as vivências desta mesma sociedade, tanto as de ontem com as de hoje; mas de tal maneira que a audiência pode *apreciar* os sentimentos, os conhecimentos e impulsos que são extraídos, entre nós, por aquêles que são mais emotivos, os mais cultos, os mais ativos, dos acontecimentos do dia-a-dia e dos séculos. Êles devem ser recreados com o conhecimento que advém das soluções dos problemas, com a ira que é a expressão prática de simpatia pelos oprimidos, com o respeito devido a todos que consideram a humanidade; em suma, com qualquer coisa que divirta o homem que está produzindo alguma coisa.

25

Isto significa também que o teatro pode levar seus espectadores a fruir a ética particular de sua época, a ética que dimana da produtividade. O teatro convertendo a crítica — ou seja, o grande método de produtividade — em prazer, nenhum dever se lhe apresentará no campo da moral, mas sim múltiplas possibilidades. Mesmo tudo que seja anti-social pode gerar prazer para a sociedade, uma vez representado com grandeza e como algo vital. Assim seguidamente nos provam podêres consideráveis de compreensão e inúmeras capacidades intelectuais, empregadas porém, admitidamente, com propósitos destruidores. Ora, mesmo uma imensa catástrofe pode ser apreciada em tôda sua majestade pela sociedade, se esta sabe a possibilidade de dominá-la, passando, neste caso, a utilizá-la em nosso favor.

26

Para um empreendimento desta ordem, dificilmente podemos aceitar o teatro tal como está. Entremos numa dessas casas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sôbre os espectadores. Um olhar em volta, vemos figuras imóveis numa condição peculiar: parecem reter os músculos, em forte tensão, quando não estão relaxados por intenso esgotamento. Quase não se comunicam entre si; é como se todos dormissem profundamente, sendo, simultâneamente vítimas de pesadelos, por estarem, como diz o povo, deitados de costa. Verdade, seus olhos estão abertos, mas olham mais do que vêem, escutam, mais do que ouvem. Olham para o palco como que fascinados, numa expressão que vem desde a Idade Média, os dias das feiticeiras e padres. Ver e ouvir são atos que causam às vêzes prazer, mas estas pessoas parecem distantes de qualquer atividade, são antes objetos passivos de algo que está sendo feito. Êste estado de enlêvo, em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas profundas, cresce em profundidade em proporção à qualidade do trabalho dos atôres. Daí preferirmos, pois não concorda-

mos com tal estado de enlêvo, que os atôres fôssem tão ruins quanto possível.

27

O mundo que é ali retratado, mundo do qual são extraídas partes para produzir êstes estados de alma e emoções, surgindo de elementos totalmente pobres e escassos — um pouco de painel, um tanto de mímica, uma porção de texto — que nos é impossível deixar de admirar o pessoal de teatro. Isto porque êles conseguem, com uma reflexão tão fraca sôbre o mundo real, emocionar os espectadores com muito mais intensidade que o próprio mundo.

28

De qualquer maneira, deve-se desculpar esta gente de teatro, pois os prazeres que êles vendem por dinheiro e fama não seria possível com representações mais exatas do mundo; também impossível seria suas representações inexatas serem apresentadas com um tom menos mágico. A capacidade dêles de representar homens manifesta-se em vários momentos; são especialmente os patifes e figuras menores que revelam seus conhecimentos da humanidade e distinguem um do outro; as personagens principais, porém, devem conservar sempre uma característica mais geral, para que os espectadores possam se identificar mais fàcilmente com elas. E, além disso, os traços característicos devem sempre estar num campo restrito, dentro do qual qualquer pessoa pode dizer, de imediato: "É assim mesmo!" O espectador deseja gozar de sensações bem determinadas, como uma criança, por exemplo, monta num cavalinho de carrossel: a sensação de orgulho por ter um cavalo e poder cavalgar, o prazer de passar por outras crianças, a aventura de estar a ser seguida ou de estar ela própria a seguir outros, etc. Levando a criança a experimentar tais sensações, o fato de um veículo de madeira apenas representar um cavalo, conta pouco, e não chega a importuná-la o fato

da cavalgada se limitar a um pequeno círculo. O freqüentador de teatro, por sua vez, está interessado em poder substituir um mundo contraditório por um mundo harmonioso, um mundo que êle conhece mal por um mundo no qual êle possa sonhar.

29

Ao tentarmos realizar nossos propósitos, foi com êste tipo de teatro que deparamos. E tem sido, portanto, perfeitamente possível transformar nossos amigos otimistas — os filhos da era científica — numa massa intimidada, crédula, hipnotizada.

30

É verdade que, há cêrca de meio século, êles têm conseguido ver representações da vida social mais fiéis, assim como figuras individuais em revolta contra determinados males sociais, ou mesmo contra a estrutura global da sociedade. Êles sentiam interêsse pelo teatro suficientemente forte para aceitarem temporàriamente uma excepcional redução de linguagem, de texto, de mensagem, pois a aragem do espírito científico fêz com que se desvanecessem os habituais motivos de encanto a que tinham se habituado. Mas, tal sacrifício não valeu muito a pena. O aperfeiçoamento das representações impedia determinado tipo de prazer, não oferecendo outro em troca. O campo das relações humanas tornou-se claro, mas não evidente. Nossas sensações, privadas da antiga (mágica) forma, permaneceram, em realidade, inalteráveis.

31

Como sempre e em qualquer lugar, teatros eram recintos de recreio de uma classe que restringia o espírito científico ao campo da natureza, sem ousar transferi-lo para o das re-

lações humanas. À percentagem mínima de público, que eram os operários, aos quais se ajuntaram, acessória mas precàriamente, alguns intelectuais renegados, era ainda necessário o velho tipo de diversão, como um alívio para o seu estipulado dia-a-dia.

32

Todavia, sigamos em frente! Abaixo todos os obstáculos! Uma vez no campo de batalha, lutemos! Não vimos já como a crença pode mover montanhas? Não é suficiente que tenhamos descoberto que alguma coisa está sendo ocultada de nós? Em frente a um problema e outro pendem cortinas. É preciso levantá-las!

33

O teatro, tal como conhecemos atualmente, apresenta a estrutura da sociedade (representada no palco), como incapaz de ser modificada pela sociedade (representada na sala). Édipo, que pecou contra princípios sustentados pela sociedade de sua época, é executado: os deuses velam por êle, e êstes não são suscetíveis de crítica. As grandes personagens solitárias de Shakespeare, que trazem no peito a estrêla de seus destinos, são carregadas irresistìvelmente para o abismo, vãs e mortais, liquidam-se a si próprias; a vida, e não a morte, torna-se obscena, enquanto desabam — e catástrofes não são suscetíveis de crítica. Sacrifícios humanos por todos os lados! Barbáricas diversões! Nós sabemos que os bárbaros têm um arte. Façamos nós uma outra.

34

Por quanto tempo ainda nossos espíritos, nossos "meros" corpos deixados ao abrigo da escuridão, terão de penetrar em todos aquêles fantásticos personagens que estão no palco, a

fim de acompanhar os crescendos e clímaxes que a vida "normal" nos nega? Que espécie de libertação é esta, se no final de tôdas as peças — um fim feliz apenas dentro das convenções da época (ajustadas providências, restauração da ordem...) — experimentamos o onírico ato do executor, que corta aquêles crescendos, por serem excessos? Nós rastejamos em *Édipo;* pois ainda existem tabus e ignorância, não é desculpa frente a lei. Em *Otelo*: pois ciúme ainda nos incomoda e tudo depende da posse. Em *Wallenstein*: pois precisamos ser livres para as lutas da competição e observar as regras, senão essas lutas findarão. Êsses velhos hábitos demoníacos são também cultivados em peças como *Ghosts* (Os Fantasmas) e *The Weavers* (Os Tecelões), embora aí, a estrutura da sociedade — ainda em forma de *milieu* — apresenta-se de maneira mais aberta. As sensações, as idéias e os impulsos são-nos impingidos por coação, através dos personagens principais, e assim não aprendemos nada mais sôbre a sociedade do que a encenação pode nos dar.

35

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione sòmente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação dêsse mesmo contexto.

36

Êste contexto tem de ser definido em têrmos de relatividade histórica. Isto significa que precisamos nos desvencilhar do hábito de tomar estruturas sociais diferentes de épocas passadas, desvestindo-as de qualquer elemento que as façam diferentes, de maneira a fazê-las aproximarem-se mais ou menos da nossa, a qual, por sua vez, adquire um caráter de algo desde sempre existente e, portanto, eterno. Todavia,

precisamos deixar certas diversidades das diferentes épocas, não esquecendo jamais sua efemeridade, de forma que nossa época possa ser também entendida como efêmera. (Naturalmente, para tal, não pode-se utilizar tonalidades coloridas ou folclóricas, empregadas pelos nossos teatros para enfatizar a analogia no comportamento humano nas diferentes épocas. Indicaremos adiante os recursos teatrais a serem empregados.)

37

Se os personagens em cena forem movimentados por impulsos de caráter social, que variam de acôrdo com as épocas, se assim considerarmos, estaremos dificultando uma aclimatação emocional do espectador. Não poderá simplesmente sentir: esta é a maneira que eu agiria; mas, dirá, quando muito: se eu tivesse vivido sôbre essas circunstâncias... E se encenarmos peças de nossa própria época tal como se fôssem peças históricas, é possível que pareçam ao espectador igualmente singulares as circunstâncias em que êle próprio age — e é aqui que a atitude crítica começa.

38

As "condições históricas" não devem, evidentemente, ser imaginadas (nem tampouco construídas), como podêres misteriosos (como pano de fundo); pelo contrário, elas são criadas e mantidas pelos homens (e serão, quando fôr o caso, modificadas por êles). É a ação se desenrolando em nossa frente que nos permite ver essas condições históricas como elas são.

39

Se uma personagem responde em consonância histórica com sua época, e responderia diferentemente em outras épo-

cas, isso não significa simplesmente que ela é um protótipo? De acôrdo com suas circunstâncias e sua classe social, sem dúvidas, uma pessoa vai se exprimir diferentemente; se ela está vivendo num outro período, ou em sua juventude, ou no ocaso da vida, ela iria infalivelmente exprimir-se de forma diversa, embora ainda determinada pelos mesmos fatôres e idêntica a qualquer pessoa que se encontre na mesma situação e na mesma época. Não devemos, pois, perguntar se não haverá ainda outras diferenças possíveis de reação? Onde encontrar o homem, próprio e inconfundível, aquêle que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante? É claro que sua imagem teatral deve trazê-lo à luz e que esta particular contradição é recriada na imagem. A imagem que dá definição histórica deverá reter algo de um esbôço, que indicará traços e movimentos em tôrno da figura em questão. Ou, imagine-se um homem discursando num vale e que, de vez em quando, muda de opinião ou diz frases que se contradizem, de modo que o eco, acompanhando-o, põe as frases em confronto.

40

Essas imagens, por certo, exigem uma forma de interpretação que mantenha a mente do espectador livre e móvel. Êste tem de fazer sempre e sempre o que poder-se-ia chamar de ajustamentos hipotéticos à nossa construção, mudando mentalmente as fôrças motrizes de nossa sociedade ou substituindo-as por outras. Através de tal processo, um comportamento adequado ao momento adquire o aspecto de algo "anormal", permitindo que as fôrças atuantes na circunstância percam sua naturalidade e tornem-se suscetíveis de serem manipuladas.

41

O mesmo acontece quando um técnico em obras fluviais, ao ver um rio, vê, ao mesmo tempo, seu leito primitivo e a

possibilidade de outros leitos fictícios, se outro fôsse o volume de água e a inclinação do planalto. Enquanto êle vê, em pensamento um outro rio, o socialista ouve, em pensamento, uma nova espécie de diálogo entre os trabalhadores rurais e a beira do rio. Semelhantemente, no teatro, o espectador deve encontrar envoltos em esboços e ecos, os acontecimentos que se desenrolariam entre os referidos trabalhadores rurais.

42

A forma de interpretação que foi experimentada no Teatro Schiffbauerdamm de Berlim, entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, cujo objetivo era representar essas imagens referidas, baseou-se nesta técnica de criação (separada), conhecida como *efeito de distanciamento*. Uma representação que cria o distanciamento, permite-nos reconhecer seu objeto, ao mesmo tempo que faz com que êle nos pareça alheio. O teatro clássico e o teatro medieval distanciavam suas personagens por meio de máscaras representando homens e animais, o teatro asiático ainda hoje utiliza efeito de distanciamento de natureza musical e pantomímica. O distanciamento tornava, sem dúvida, impossível a empatia, e no entanto, a técnica permitia mais — mais ainda que a empatia poderia permitir — em recursos sugestivos de natureza hipnótica. Os objetivos sociais dêstes antigos efeitos eram inteiramente diferentes dos nossos.

43

Os velhos efeitos de distanciamento subtraem completamente o objeto reproduzido pela participação do espectador, tornando-o inalterável. Os novos efeitos nada possuem de bizarro — só uma visão não-científica pode classificar de bizarro o que é desconhecido. Os novos efeitos de distanciamento possuem apenas como objetivo o despojamento de fenômenos socialmente condicionados, de um libelo de familiaridade que os resguarda, hoje em dia, de qualquer intervenção.

44

Pois parece impossível alterar o que de há muito tem sido inalterável. Chegamos sempre a pontos demasiadamente óbvios para nos incomodarmos tentar compreendê-los. Qualquer experiência dos homens entre êles mesmos, é sempre encarada como a experiência humana, um dado humano preestabelecido. A criança, vivendo no mundo dos velhos, aprende o que se passa nesse mundo. Conhece o rumo das coisas antes de aprender a caminhar. E se houver alguém suficientemente ousado para desejar algo que esteja para além disso, trata-se de caso de exceção. Mesmo que reconheça que os rumos que lhe são traçados pela Providência, são na realidade providenciados pela sociedade — essa imensa coleção de sêres semelhantes a êle — ainda assim a sociedade lhe parecerá um todo maior que a soma de suas partes, um todo não suscetível de ser modificado. E êle está acostumado com coisas que não podem ser modificadas: e quem desconfia de algo com o que está acostumado? Para transformá-lo de uma aceitação geral e passiva para um estado correspondente de curiosidade e dúvida é necessário que êle desenvolva um olhar de estranheza idêntico àquele com que o grande Galileu contemplou um lustre oscilante. Êle ficou surprêso com o movimento de pêndulo, como se não o esperasse, não podendo compreender como aquilo estava ocorrendo; foi desta forma que aproximou-se de sua idéia a lei que regia aquêle fenômeno. O teatro, com suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante, tão difícil quanto fecunda. Tem de surpreender seu público, e chegar a isso por uma técnica que torne o que lhe é familiar em estranho.

45

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, o materialismo dialético. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em pro-

cesso, acompanhando-as nas suas contradições. Assim, as coisas existem sòmente na medida em que se transformam, em outras palavras, na medida em que estejam em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, atitudes e opiniões dos homens, através dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social.

46

Nossa própria era, que vai transformando a natureza em tantas e tão variadas formas, tem o prazer em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muita coisa no homem, dizemos, muito se poderá fazer dêle. No estado em que se encontra é que não pode ficar, nem deve ser encarado como êle é agora, mas também como poderá ser um dia. Não se trata de partir dêle, mas tê-lo como objetivo. O que significa que não devo simplesmente ocupar o seu lugar, mas pôr-me perante êle, representando todos nós. É êsse o motivo por que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta.

47

Para poder realizar o efeito de distanciamento, o ator deve pôr de lado tudo o que havia aprendido antes, relativo a comunicação com a audiência, identificando-se com o personagem que interpretava. Com o objetivo de não pôr a audiência em transe, era necessário que êle próprio não estivesse em transe. Seus músculos deveriam permanecer relaxados, o gesto de voltar a cabeça, por exemplo, os músculos do pescoço contraído, atraem màgicamente os olhos dos espectadores, fazendo com que êles movam suas cabeças. Ocorre que tôda especulação e emoção provenientes de um gesto desta ordem, atribuem-se a certa magia a que se recorre. À dicção do ator não deve pecar por um tom de ladainha de púlpito e por uma cadência que embale o espectador de forma a fazê-

lo perder o sentido do que está sendo dito. O ator, mesmo quando representando um personagem possesso, não deve agir como tal; pois, desta forma, como poderia o espectador perceber de que está possuído o possesso?

48

Em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. Senão, teria como veredicto: "Êle não interpretava o papel de Lear, era o próprio rei Lear em pessoa" — o que é uma negação de sua qualidade de ator. Deve apenas mostrar sua personagem, ou melhor, deve fazer algo mais do que vivê-la; o que necessàriamente, não significa que, ao representar um apaixonado, deve se mostrar frio. Sòmente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da respectiva personagem, a fim de que os sentimentos do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. Neste ponto, a audiência deve gozar de completa liberdade.

49

Assim, o ator aparece no palco com dupla personagem, Laughton e Galileu, por exemplo: o sujeito Laughton não desaparece em Galileu, objeto que está mostrando. Êste princípio, que deu a esta forma de desempenho o nome de *épico*, não significa, enfim, outra coisa senão que o acontecimento real, tangível, não mais será velado aos olhos do público: em cena está, com efeito, Laughton nos revelando como imagina Galileu. Admirando Galileu, o público não esquecia naturalmente Laughton, mesmo que êste tentasse uma metamorfose completa; contudo, perderia assim as sensações e as opiniões do ator, completamente absorvidas pelo personagem. Neste caso, o ator, apossar-se-ia das opiniões e sentimentos da personagem, de tal forma que dêles resultaria, em verdade, um dado único homogêneo, o qual seria imediatamente impôsto a nós. Para impedir êste abuso, o ator tem de transformar o

simples ato de mostrar, num ato artístico. Um exemplo que pode ilustrar: utilizando uma forma de representação auxiliar, pode-se completar com alguns gestos um dos aspectos da atitude dupla que referimos atrás — a do sujeito mostrando o personagem (objeto) — para lhe conferirmos certa evidência: fumando, o ator teria de largar de vez em quando o charuto, demonstrando assim uma outra forma de comportamento da personalidade simulada. Se dermos o devido desconto ao elemento precipitação, e não pensarmos que tudo que fôr lentidão é sinônimo de negligência, eis-nos frente a um ator que nos permite abandonar aos nossos próprios pensamentos, bem como êle, a seus pensamentos.

50

É necessário ainda mais uma alteração na reprodução dessas imagens através do ator, alteração que venha dar ao processo um caráter mais factual. Assim como o ator não mais deve iludir o público mostrando que se trata de uma personagem fictícia no palco e não dêle, ator, não deve também simular que o que está acontecendo no palco não foi ensaiado, e que está acontecendo pela primeira e única vez. A distinção de Schiller não mais é válida: de que o autor épico precisa lidar com seu material como se fôsse um acontecimento completamente do passado, e de que o mímico executa sua mímica dentro de uma atualidade presente. Deve ser claro através de sua interpretação que "mesmo no princípio ou no meio êle já saiba o fim" e que êle necessita "conservar assim, no decorrer da peça, calma e independência". Narra a história de seu personagem através de uma representação viva, mostrando saber mais do que o próprio personagem, e apresentando o "agora" e o "aqui" não como ficção, como é possível com as regras da representação, mas sim tornando-os distintos do "ontem" e do "algum lugar", de tal forma que a associação de acontecimentos aparecerá com mais evidência.

51

Isto diz respeito particularmente na apresentação de movimentos de grande escala, ou em casos em que o meio ambiente sofra profundas modificações, como por exemplo em guerras e revoluções. O espectador pode assim ter tôda a situação global e todo o decorrer dos acontecimentos à sua frente. Pode, por exemplo, escutar uma mulher falar e imaginá-la falando diferentemente, depois de uma semana, ou outra mulher falando diferentemente naquele momento, mas em lugar diferente. Isso seria possível se a atriz representasse como se essa mulher tivesse vivido integralmente sua época, e agora, fora de sua memória e de acontecimentos posteriores, estivesse a exprimir o que, entre suas experiências, apresenta validade nesse momento; e o que é importante nesse momento é o que se torna importante. Para fazer um indivíduo parecer não-familiar desta forma, sendo "êste particular indivíduo" e "êste particular indivíduo nesse momento particular", só é possível se não existir ilusões que o ator seja igual ao personagem, nem que a representação seja igual ao acontecimento.

52

Neste ponto, vamos achar que temos de renunciar a mais uma ilusão: a de que qualquer pessoa se comportaria como o personagem apresentado. "Eu faço isso" tornou-se "eu fiz isso", e agora a sugestão de que "êle fêz isso" tornou-se a de "êle fêz isso, quando poderia ter feito algo mais". É uma excessiva simplificação fazermos com que as ações ajustem-se aos personagens e que os personagens ajustem-se às ações; as contradições das ações e caráter de homens verdadeiros não podem ser assim reveladas. As leis da dinâmica social não podem ser demonstradas através de "exemplos perfeitos", pois a "imperfeição" (contradição) é uma parte essencial do movimento e de tudo que é movido. É apenas necessário — mas absolutamente necessário — que se verifique condições de experiência, isto é, que uma experiência contrária seja con-

cebível, vez que outra. Em poucas palavras, esta é uma maneira de tratar a sociedade de forma que tôdas as suas ações sejam representadas a título de experiência.

53

Mesmo se empatia, ou auto-identificação com o personagem, possa ser utilizada durante os ensaios (mas deve ser evitada nas representações), deverá ser empregada sòmente como um método de observação entre muitos. A empatia é útil durante os ensaios — mas não foi ela que levou, pelo emprêgo indiscriminado que dela fêz o teatro contemporâneo, a um delineamento sutil da personalidade? A forma mais rudimentar de empatia ocorre quando o ator pergunta: Como seria eu se isto ou aquilo me acontecesse? Que efeito faria se eu dissesse isso ou fizesse aquilo? — no lugar de perguntar: Em que circunstâncias eu já ouvi uma pessoa dizer isso?, para, desta forma, tirando daqui um elemento, dali outro, conceber uma nova personagem com a qual a história poderia também ter-se desenrolado. A coerência do personagem é na verdade revelada pela maneira com que suas qualidades individuais entram em conflito, umas com as outras.

54

Observação é elemento essencial da representação. O ator observa seu próximo, com todos seus músculos e nervos, num ato de imitação que é, ao mesmo tempo, um processo de pensamento. A simples imitação revelará apenas o que foi observado; isto não é suficiente, pois o objeto observado original possui fraco poder de afirmação. Para atingir o personagem, e não a caricatura, o ator deve olhar para as pessoas como se elas lhe estivessem a mostrar o que fazem, como se elas recomendassem que reflitam sôbre o que estão fazendo.

55

Sem opiniões e objetivos, nada se pode representar. Sem conhecimento, nada se pode mostrar: como alguém poderá discernir o que é que vale a pena saber? A menos que o ator se satisfaça em parecer um papagaio ou macaco, êle tem de adquirir conhecimento sôbre convívio humano, patrimônio de sua época, através de sua participação na luta de classes. Muitos poderão achar isso uma degradação, os que colocam a arte nos píncaros da lua (depois das contas acertadas, é claro); mas as mais altas decisões da humanidade são realizadas numa luta travada na terra, e não nas nuvens; no mundo extramental e não nas cabeças das pessoas. Ninguém pode ser colocado acima das classes que lutam, pois ninguém pode ser colocado em plano superior ao homem. A sociedade não pode ter um sistema de comunicação comum, enquanto estiver dividida em classes antagônicas. Pois a arte, sendo "apolítica", não quer dizer outra coisa senão estar aliada ao grupo dominante.

56

A escolha de uma perspectiva é elemento importante na arte do ator, e deve ser escolhida fora do teatro. Tal como a transformação da natureza, a transformação da sociedade é um ato de libertação; e trata-se da alegria desta libertação que um teatro de uma era científica deve transmitir.

57

Prossigamos examinando, por exemplo, como o ator deve ler seu papel, em função desta perspectiva. É importante que êle não o "capte" com demasiada rapidez. Mas mesmo que descubra, à primeira vista, o tom mais natural para seu texto, a maneira mais cômoda de o dizer, ainda assim êle não poderá julgar que o que tem a dizer, deverá dizê-lo naturalmente; deverá, sim, hesitar e recorrer a suas próprias opiniões, e

então considerar outros tipos de afirmações possíveis; em poucas palavras, tomar atitude de um homem que simplesmente divaga. Isto é para preveni-lo de definir demasiadamente cedo — isto é, antes de registrar a totalidade de suas afirmações e, em especial, as das outras personagens — o seu personagem, ao qual muito haveria a ser acrescentado, mais tarde, por certo; também para incluir na estruturação de seu personagem a alternativa "Não-Entretanto", indispensável se se pretende que o público, que representa a sociedade, note o decurso dos acontecimentos, de uma visão que coloque êsses acontecimento suscetíveis de serem influenciados. Cada ator, ao invés de se concentrar no que com êle se harmoniza, o que chama de "natureza humana", deve sobretudo recorrer ao que vai além disso — do que lhe serve, do que lhe é harmônico. A par de seu papel, terá de decorar suas primeiras reações, reservas, críticas e perplexidades, de forma que elas não sejam destruídas, "engolidas" na versão final da peça, mas permaneçam intatas e perceptíveis. Pois tanto os personagens como os elementos cênicos devem apenas despertar a atenção do público, e não chocá-lo.

58

O processo de aprendizagem deve ser coordenado, de forma que o ator aprenda conforme os demais atôres estão aprendendo, e desenvolva seu personagem conjugadamente com o dos demais atôres. É que a mínima unidade social não é um homem, mas dois homens. Na vida real também nós desenvolvemos uns aos outros.

59

Sôbre isso podemos aprender algo do hábito deplorável do nosso próprio teatro de deixar o ator principal, a "estrêla", sobressair-se fazendo com que todos os demais atôres trabalhem para êle: êle faz seu personagem terrível ou inteligente, forçando seus companheiros de elenco a construir suas personagens terrificadas ou atentas. Para que todos possam gozar desta vantagem, e para beneficiar o texto, os atôres deveriam trocar entre si os papéis durante os ensaios, de forma que tôdas as personagens fôssem possibilitadas de receber, umas das outras, tudo aquilo que necessitam recìprocamente. Convém, além disso, que os atôres vejam seus personagens representados por outros, que as vejam em outras figurações. Se o papel é desempenhado por alguém do sexo oposto, o sexo do personagem se revelará mais incisivamente; se representado por um cômico, quer de forma trágica ou cômica, ganhará novos aspectos. Ao elaborar conjuntamente com o seu os demais personagens, ou, pelo menos substituir seus intérpretes, o ator condensa a incisiva perspectiva social com a qual êle tem de apresentar seu personagem. Desta forma, o senhor será sòmente o senhor na medida em que o criado lhe permitir, e assim por diante.

60

Um conjunto de operações utilizadas para desenvolver o personagem é levado adiante quando introduzido entre os demais personagens da peça; e o ator terá de decorar tôdas as conjunturas que o texto lhe tiver suscitado. Mas êle conhece melhor seu personagem através do tratamento que deu aos demais personagens da peça.

61

A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc. As atitudes tomadas de pessoa para pessoa pertencem mesmo às que, na aparência, são de ordem privada, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou na fé religiosa. Estas expressões do *Gestus* são geralmente altamente complicadas e contraditórias, de

modo que não é possível transmiti-las em uma única palavra; ao mesmo tempo, o ator, ao realizar uma representação necessàriamente reforçada, terá de fazê-lo com cuidado, de modo a nada perder, reforçando, pelo contrário, todo o complexo expressivo.

62

O ator assenhora-se de seu personagem preocupando-se com uma atitude crítica nas suas múltiplas exteriorizações, mantendo a mesma atitude frente às exteriorizações dos demais personagens que com êle contracenam.

63

Para ver que tipos de *Gestus* uma peça pode ter, percorramos as cenas iniciais de uma peça moderna, de minha autoria, *Galileu Galilei*. Uma vez que queremos também verificar como as diferentes formas de exteriorizações se esclarecem recìprocamente, partamos do princípio que não se trata de um primeiro contato com a peça. Ela se inicia com as ações matinais de um homem de quarenta e seis anos, que as interrompe a certa altura para procurar alguns livros e para dar ao jovem Andrea Sarti uma aula sôbre sistema solar. Para interpretar esta cena, é necessário que se saiba que a peça termina com a ceia de um homem de setenta e oito anos, logo após ter dito adeus para sempre para o mesmo discípulo. O velho está terrìvelmente modificado, muito mais do que se poderia supor, por esta passagem de tempo. Devora a comida, com o pensamento alheio ao que não seja comer; desembaraçou-se de sua missão didática ignominiosamente, como se de um fardo se tratasse; e é a mesma pessoa que outrora tomava seu leite distraìdamente, ávido por ensinar seu jovem aluno! Mas estaria, de fato, distraído ao beber seu leite? O prazer que sente em beber e lavar-se não se identificará com o que sente com seus novos pensamentos? Não nos esqueçamos: êle pensa pelo prazer de pensar. É

isto bom ou ruim? Sugiro que seja encarado como um fato positivo, uma vez que ao longo da peça nada se encontrará que a revele desvantajosa para a sociedade, e sobretudo porque o próprio ator é — assim o espero — um digno filho desta era científica. Mas, cuidado: muitas coisas irão acontecer nesta relação. O fato do homem que saúda, no início, a nova era, ser obrigado, no final a negá-la e ser repelido por ela, com desdém — se bem que expropriando-o de sua obra — é um só e relevante ponto. Quanto à lição, terá de ser decidido se ela brota de um coração repleto, que não pode travar a língua, e que diria a mesma coisa a quem quer que fôsse, mesmo a uma criança, ou se é a criança que primeiro o leva a revelar-lhe seu conhecimento, por conhecê-lo e por mostrar interêsse. Mas ainda pode tratar-se de duas pessoas que não conseguem deter-se, uma de fazer perguntas, a outra de responder: uma afinidade dêste tipo seria interessante, pois a certa altura, seria gravemente abalada. Por certo, a demonstração da rotação da Terra seria dada em tempo rápido, numa aula gratuita; então aparece um nôvo aluno, desconhecido e abastado, pagando o tempo do sábio a pêso de ouro. Mesmo não mostrando maiores interêsses pelos seus ensinamentos, Galileu não pode deixar de atendê-lo; encontra-se sem recursos. Desta forma, o vemos dividido entre o aluno rico e o aluno inteligente, a escolher contra sua vontade. Pouca coisa consegue ensinar a seu nôvo discípulo, e passa então a aprender dêle: fica sabendo da existência de um telescópio, descoberto na Holanda. Tira, desta forma, partido da perturbação de seu trabalho matinal. O Reitor da Universidade aparece. A petição de Galileu pedindo aumento de ordenado foi indeferida, a Universidade reluta a pagar por teorias físicas o mesmo que paga por Teologia e espera de Galileu — que afinal de contas, ganha um (baixo) ordenado para suas investigações — que produza algo de utilidade para o dia-a-dia. Pela maneira com que Galileu oferece seu tratado, nota-se que está habituado a recusas e repreensões. O Reitor lembra-o que a República concede liberdade de investigação, ainda que remunerando mal; Galileu responde que pouca coisa pode se fazer com esta liberdade, desde que não lhe sobra tempo disponível, que uma boa remuneração lhe proveria. Convém que não se atribua à impaciência de Galileu um caráter muito peremptório, a fim de sua pobreza não

ser relegada a segundo plano. Momentos depois, o encontramos tendo idéias que necessitam de explicações; o profeta da nova era científica pondera sôbre a possibilidade de burlar a República, apresentando o telescópio como invenção sua. Tudo que vê nessa nova invenção — haverá surprêsa ao se constatar isso — são alguns escudos a mais em seu bôlso; analisa-a sòmente para se apoderar dela. Entretanto, já na segundo cena, há de se notar que, ao vender à *signoria* de Veneza aquela invenção, com mentiras que o aviltam, a ponto de quase esquecer o dinheiro, veio a descobrir que o instrumento, fora de uma importância militar, seria valioso também no campo da astronomia. A mercadoria com que chantageou — chamamos-lhe assim, finalmente — parece-lhe agora excelente para as investigações que tivera de interromper para fabricá-la. Se durante a cerimônia, enquanto recebe complacentemente honras que não lhe são devidas, aponta a um sábio conhecido as maravilhosas descobertas que tem em vista — e é de se reparar que faz isso teatralmente — descobre-se nêle uma excitação muito maior do que a provocada pela perspectiva de lucro monetário. Vista a esta luz, talvez sua charlatanice pouco signifique, mas mostra como o homem escolhe o caminho mais fácil e como pode utilizar sua razão de forma inferior ou nobre. Mas, um teste mais significativo o aguarda: não é verdade que uma capitulação traz outra capitulação?

64

Dividindo o material acima num *Gestus* após o outro, o ator apodera-se do personagem, apoderando-se antes da história. Só depois de caminhar por todos os episódios é que pode, como de um salto, ajustar-se e fixar seu personagem, completo com tôdas as características individuais. Depois de sua representação deixá-lo surprêso com as contradições contidas nas atitudes diversas da personagem — e consciente que o público terá também de se surpreender com elas — o ator encontra na história, encarada como um todo, possibilidade de associar êsses aspectos contraditórios. Na medida que a peça é um acontecimento restrito, dela resulta

um sentido específico, isto é, a peça gratifica certos interêsses determinados, entre outros interêsses possíveis.

65

Tudo depende da peça (enrêdo), coração da interpretação teatral. Pois são os acontecimentos que ocorrem *entre* os homens que fornecem material para discussão e crítica, visando uma modificação. Mesmo que a pessoa particularizada, representada pelo ator, tema de ajustar-se, ao fim, a mais do que ocorre em dado episódio, é principalmente porque o episódio vai ser mais sensacional quando se realiza num homem particularizado. O enrêdo é a grande operação do teatro: todo o complexo de incidentes, com cada *Gestus* diferente, incluindo comunicações e impulsos — tudo isso deve constituir o material recreativo apresentado ao público.

66

Cada acontecimento comporta um *Gestus* básico: *Richard Gloster corteja a viúva de sua vítima; a verdadeira mãe da criança é descoberta por meio de um círculo de giz; Deus aposta com o Diabo a alma do Dr. Fausto; Woyzeck compra uma faca barata para assassinar a mulher,* etc. O agrupamento das personagens no palco e os movimentos de grupo devem ser de tal ordem que a necessária beleza seja atingida principalmente através da elegância da disposição dêste material, de forma que se estabeleça o *Gestus,* deixando-o nu para o entendimento da platéia.

67

Como não podemos solicitar o público a lançar-se na história, como se fôsse num rio, e a deixar-se levar à sua deriva, os episódios individuais devem ser interligados de tal forma que suas junturas sejam fàcilmente notadas. Êsses episódios

não devem seguir-se imperceptìvelmente, mas devem dar-nos a possibilidade de interpormos nossos juízos críticos. (Se por acaso fôsse o caráter obscuro dessas inter-relações originais que nos interessasse, então esta circunstância teria de ser realizada de modo suficientemente estranho.) As diversas partes da história devem ser cuidadosamente contrapostas, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro de uma peça. Para tanto, o melhor é adotarmos títulos, como os do parágrafo precedente... Os títulos devem englobar um sentido social, dizendo ao mesmo tempo algo a respeito da forma de representação desejável, isto é, devem imitar o estilo de título de uma crônica ou uma balada, de um jornal ou de um quadro de costumes. Por exemplo, o simples modo de fazer alguma coisa para parecer estranha (distanciamento) é normalmente aplicado à divulgação de costumes e princípios morais. Uma visita, ou a maneira de tratar um inimigo, um encontro de amantes, acôrdos de ordem comercial ou política, podem ser retratados de forma a parecerem simples ilustrações de princípios gerais para aquêle determinado lugar da ação. Desta forma, o acontecimento único e particular revela um ar "estranho", pois aparece como algo geral, algo que se tornou um princípio. Tão pronto perguntamos se se trata do próprio acontecimento ou de algum aspecto dêle que nos leva à idéia de costume, já estamos tratando o episódio com distanciamento. Uma aproximação poética da história pode ser estudada nos espetáculos de feiras, conhecidos como "panoramas". Como o ato de distanciar significa também dar perspectiva histórica a um acontecimento, certos acontecimentos podem simplesmente ser representados como históricos, como se já fôssem conhecidos há muito tempo e com o cuidado de não oferecer obstáculos para uma transmissão futura. Em suma, existem muitas maneiras de contar uma história, algumas conhecidas, outras à espera de serem descobertas.

68

A determinação de que aspecto deve ser distanciado e como fazê-lo depende da exposição exigida pelo episódio in-

teiro; e é nesse ponto que o teatro pode e deve defender decisivamente os interêsses de sua época. Citemos um exemplo disso em *Hamlet*. À luz dos tempos sangrentos e nebulosos em que estou a escrever estas linhas — as criminosas classes dominantes, o abuso constante de uma desconfiança generalizada na razão — creio poder ler esta peça da seguinte maneira: está-se em tempo de guerreiros. O pai de Hamlet, rei da Dinamarca, abateu o rei da Noruega numa bem sucedida guerra de espoliação. Quando o filho do rei da Noruega, Fortinbras, se arma para uma nova guerra, o rei da Dinamarca é derrubado pelo seu próprio irmão. Os irmãos dos reis assassinados, agora no trono, desviam o sentido da guerra, permitindo às trocas norueguesas atravessarem o território dinamarquês para uma guerra de saque na Polônia. A esta altura, o jovem Hamlet é chamado pelo espírito de seu belicoso pai a vingar o crime contra êle cometido. Ao relutar em responder a um ato sangrento com outro ato sangrento, estando mesmo a ponto de partir para o exílio, Hamlet encontra o jovem Fortinbras que se encontrava a caminho da Polônia com suas tropas. Sugestionado por êste exemplo guerreiro, Hamlet volta e num gesto bárbaro mata seu tio, sua mãe e a si próprio, deixando a Dinamarca à mercê do norueguês. Êsses acontecimentos mostram o jovem Hamlet, já algo nutrido, utilizar, da maneira mais ineficiente possível, a nova visão racional que adquirira na Universidade de Wittenberg. No ambiente feudal ao qual retorna, tal visão só lhe serve como obstáculo. Face a práticas irracionais, sua razão é por completo impraticável. Sucumbe como trágica vítima desta discrepância entre uma forma de raciocínio e uma forma de ação. Esta maneira de ler a peça — que admite outras formas de leitura — poderia, a meu ver, interessar nosso público.

69

Todos os passos à frente, tôda e qualquer emancipação da natureza, no domínio da produção, que levem a uma transformação da sociedade, tôdas as tentativas orientadas numa nova direção, que têm sido levadas a efeito pela humanidade

para melhorar o seu destino, dão-nos um sentimento de triunfo e confiança, proporcionando-nos esperança de transformações de tôdas as coisas — quer a literatura nos descreva essas tentativas como bem sucedidas ou malogradas. É o que exprime Galileu quando diz: "É meu ponto de vista que a Terra é nobre e maravilhosa, tendo em vista as muitas e variadas modificações e gerações que incessantemente nela se sucedem."

70

A exposição da história e sua comunicação por meios ajustados de distanciamento constituem a tarefa principal do teatro. Nem tudo depende do ator, ainda que nada pode ser feito se não o levarmos em conta. A história é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituído de atôres, cenógrafos, encarregados das máscaras e do guarda-roupa, músicos e coreógrafos. Todos êles conjugam suas artes para uma operação comum, sem, evidentemente, renunciar à sua autonomia.

71

Dá-se ênfase ao *Gestus* geral da representação — o que sempre sublinha o que está sendo mostrado — por meio de apelos musicais dirigidos ao público através de canções. Os atôres jamais devem passar naturalmente da fala para o canto, mas antes destacá-lo nìtidamente do restante, através de recursos cênicos adequados, como mudança de iluminação ou emprêgo de títulos. Por sua vez, a música deve resistir à "sintonização" que lhe é geralmente exigida, tornando-se um apêndice subserviente. A música não deve "acompanhar", a não ser como comentário. Não deve simplesmente "exprimir-se a si mesma", desgastando as emoções com as quais coexiste durante os acontecimentos. Eisler, por exemplo, cuidou de um modo exemplar a associação dos acontecimentos, compondo, na cena de carnaval de *Galileu*, uma música triunfante e ameçadora, para o desfile de máscaras das corporações,

música que revela como o povo deu às teorias astronômicas do sábio um nôvo teor revolucionário. Da mesma forma, em *Círculo de Giz Caucasiano*, o cantador, utilizando um modo frio e indiferente de cantar, ajudando a descrição do salvamento da criança pela criada, apresentada no palco sob forma de pantomima, revela todo o horror de uma época em que o instinto de maternidade pode transformar-se em fraqueza suicida. A música pode, assim, revestir-se de diversas formas, sem perder sua independência. Pode também dar sua própria reação em relação ao tema tratado. Ao mesmo tempo, sua única preocupação pode ser a de emprestar variações à diversão.

72

Tal como o músico readquire sua liberdade, não mais criando atmosferas que facilitem ao público abandonar-se irresistìvelmente aos acontecimentos em cena, o cenógrafo passa também a dispor de grande liberdade se não mais tiver de conseguir a ilusão de um quarto ou de uma paisagem, ao montar a cena. Bastam-lhe alusões: estas alusões devem contudo dar testemunho histórico ou social, muito mais incisivo que o ambiente real. No Teatro Judeu, em Moscou, conseguiu-se o efeito de distanciamento, na montagem do *Rei Lear*, construindo-se um cenário que sugeria um tabernáculo medieval. Neher colocou Galileu na frente de projetos de mapas, documentos e obras de artes renascentistas. No Teatro Piscator em Berlim, na montagem de *Haitang Erwacht*, Heartfield utilizou bandeirolas reversíveis que indicavam as modificações da situação política desconhecidas, às vêzes, das pessoas em cena.

73

Para a coreografia também existem obrigações de caráter realista. É um êrro relativamente recente a afirmação de que a coreografia nada tem a ver com a representação dos

"homens tal como são na realidade". Se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, mas sim quando as altera de tal modo que o público, ao tentar usar as reproduções na prática, em relação a idéias e impulsos, naufraga na vida real. É preciso certamente que a estilização não suprima a naturalidade do elemento natural, mas que o intensifique. Qualquer que seja o caso, um teatro que depende todo do *Gestus* não pode prescindir da coreografia. Movimentos elegantes e graciosas disposições coreográficas já provocam distanciamento e a invenção pantomímica auxilia grandemente a história.

74

Vamos convidar tôdas as artes irmãs do teatro, não a fim de criar uma "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*), na qual tôdas se doam e desaparecem, mas sim a promoverem, em suas formas diversas, juntas com a arte dramática, uma missão comum. E êste inter-relacionamento consiste no distanciamento mútuo.

75

E aqui vamos lembrar mais uma vez que esta missão comum é divertir os filhos da era científica, com sentimento e humor. Isto é algo que nós, alemães, temos de dizer a nós mesmos seguidamente, pois tudo entre nós resvala fàcilmente para o plano do imaterial e do abstrato — e começamos a fala em Visão de Mundo (*Weltanschauung*) justamente quando o mundo em questão já se encontra desintegrado. Mesmo o Materialismo dialético é pouco mais que uma idéia para nós. Prazer sexual torna-se, entre nós, obrigação matrimonial; o prazer artístico está a serviço da cultura; e por aprender não compreendemos descobrir aprazìvelmente mas sim prendermos nosso nariz ao objeto do conhecimento. Nossas atividades nada têm do prazer da exploração e para

explicar nossos atos não invocamos o prazer que tivemos em ultrapassá-los, mas sim quanto suor nos custou.

76

Mais uma coisa: a entrega ao público do que se preparou nos ensaios. É fundamental que a representação seja subjacente ao *Gestus* de entregar algo já concluído. O que aparece agora frente ao espectador é tudo o que não foi rejeitado e que foi submetido a múltiplas repetições: devem ser apresentadas com completa lucidez para que possam ser recebidas com igual lucidez.

77

Isto significa que nossas representações são secundárias em relação ao que está sendo representado — a vida do homem na sociedade — e o prazer do aperfeiçoamento da representação deve converter-se num prazer maior que se sente quando as leis da vida em sociedade são tratadas como imperfeitas e provisórias. Desta forma, o teatro leva o espectador para uma atitude positiva que vai além do final do espetáculo. Esperemos que o seu teatro permita que êle se divirta, como se de diversão se tratasse o terrível e infindável trabalho que êle realiza para se sustentar e o pavor de sua incessante transformação. Esperemos que êle aqui produza sua própria vida da maneira mais simples, pois a maneira mais simples de existência é a que a arte nos oferece.

Da Livre Utilização de um Modêlo*

Prefácio ao "Modêlo de Antígona 1948"

A FALÊNCIA material e espiritual de 1945 despertou sem dúvida um vago anseio de novidade neste nosso desgraçado país; também no campo da arte parece haver hoje a procura de novos caminhos. Mas a verdade é que costuma reinar a maior confusão quando se trata de distinguir entre o velho e o nôvo; o temor à volta do velho se mistura ao temor do nôvo. Além do mais, como os vencidos vêm tendo permissão para superar o nazismo apenas intelectual e emocionalmente, é bom que os artistas não confiem muito na máxima: *tudo o que é nôvo é bem-vindo*. Não obstante, só progredindo é que a arte pode saber a quantas anda; e é precisamente com as fôrças progressistas da sociedade, e não delas divorciada, que pode desenvolver-se; é com elas que conseguirá sair do estado de expectativa e passividade em que se encontra para realizar suas tarefas em meio à ruína generalizada. É claro que não será fácil retomar os antigos meios de expressão, ou mesmo acrescentar novos. A corrupção da arte sob o nazismo foi vertiginosa, e dela ninguém se deu conta. As casas de espetáculos sofreram prejuízos muito mais sérios do que pròpriamente a arte dramática. E isso porque os teatros foram vítimas da queda do regime nazista, e a arte, de sua ascensão. Ainda hoje se fala da *brilhante* técnica dos teatros no tempo de Goering, como se esta técnica *brilhante* pudesse ser desligada do conteúdo que revestia. Uma técnica que foi usada para mistificar as relações sociais não pode ser utilizada para revelá-las. Já é tempo de fazer um teatro voltado para a realidade! A sociedade burguesa, cujos modos de produção são anárquicos, só toma consciência das leis de sua evolução no momento da catástrofe; como disse Marx, só quando o teto lhe desaba sôbre a cabeça, ela descobre a lei da gravidade. Mas a desgraça não basta para se tomar consciência das coisas. Com ela, aprende-se a ter fome e sêde, mas muito dificilmente a ter fome de verdade e sêde de conhecimento. Não são as dores que levam o doente a diagnosticar seu mal. E o fato de testemunhar, de perto ou à distância, um acontecimento, não basta para descobrir-lhe as leis. Não basta que o teatro seja capaz de mostrar a realidade, é preciso que seja também capaz de transformar a contemplação de um espetáculo em fruição. Como realizar êste tipo de teatro? Diante de uma casa em ruínas, costuma-se lamentar o desaparecimento da casa, mas é preciso considerar que o terreno também desapareceu. O que parece, sim, é que os projetos de construção nunca desaparecem; e a reconstrução faz ressurgirem os antros do vício e os focos da doença. Uma vida apenas febril pode passar por fecunda: com efeito, ninguém caminha com mais segurança que aquêle que sofre da espinha, e cujos pés perderam tôda sensibilidade. Mas tudo isso não nos deve fazer perder de vista que a grande difi-

* SOUVARANE BEHANDLUNG EINES MODELLS 1948. Tradução de Tite de Lemos. O Modêlo de *Antígona* foi o primeiro dos livros que procuram fornecer uma informação detalhada de um espetáculo brechtiano, através de fotografias abundantes e textos sôbre a *mise-en-scène* de cada momento da peça. O texto de Sófocles, na tradução de Hoelderlin, fôra adaptado e dirigido por Brecht em Zurich, com Helene Weigel no papel-título. Mais tarde, o Berliner Ensemble preparou e publicou vários outros *Moddelbücher*.

culdade da arte é ser capaz de exercer com desembaraço tôdas as suas funções, até mesmo as mais circunstanciais.

Eis porque não é fácil, em uma época de reconstrução, fazer uma arte progressista. Esta dificuldade, entretanto, só nos pode servir de estímulo.

II

Para esta tentativa teatral foi escolhida a *Antígona,* pois seu tema pode conferir atualidade à peça, e sua forma suscitar problemas interessantes. Quanto ao aspecto político, verificamos, depois de examinar exaustivamente a peça, que ela continha uma surpreendente analogia com a nossa época, analogia que, entretanto, resultava prejudicial: a grande figura da Resistência no drama antigo não corresponde com exatidão aos militantes da Resistência alemã, aos quais devemos conferir importância ainda maior. O canto à sua memória não podia ser aqui escrito, o que é ainda mais lamentável se considerarmos que é muito maior o empenho em esquecê-los do que em preservar-lhes a lembrança. Não se trata portanto, também aqui, da Resistência alemã. À primeira vista, isso pode não parecer evidente e, no entanto, só consciente disso o espectador poderá ter o necessário despojamento para extrair de *Antígona* a sua lição fundamental: a significação do recurso à fôrça quando o Estado entra em decadência. O próprio prólogo não poderia pretender mais do que dar ao problema um tom de atualidade, equacionando-o subjetivamente. O drama de Antígona desenvolve depois a ação objetivamente, no plano dos poderosos, ao qual não temos acesso. A possibilidade de representar objetivamente uma ação de grande envergadura, e que se passa no plano dos negócios de Estado, foi sugerida precisamente pelo fato, cujas funestas conseqüências lamentávamos acima: a peça antiga — e sua distância histórica — não convidam à identificação com o personagem principal. Os componentes épicos de *Antígona* concorriam para êste tipo de enfoque; constituíam de saída um elemento de interêsse para o nosso teatro.

A dramaturgia helênica procura, por meio de diversos processos de distanciamento, particularmente a intervenção

do côro, despertar a reflexão, que Schiller não sabia como suscitar.[1] Aqui cabe observar que não pretendemos absolutamente reivindicar para a nossa peça o "Espírito da Antigüidade" através da *Antígona:* não pudemos levar em conta os interêsses dos filólogos. E de resto, ainda que nos sentíssemos na obrigação de fazer alguma coisa por uma obra como *Antígona,* o único caminho seria fazer alguma coisa por nós mesmos.

III

Estivemos mais preocupados em experimentar novas formas de representação para uma peça antiga do que em elaborar os princípios de uma nova dramaturgia; esta versão de *Antígona* não pode, por outro lado, ser entregue aos teatros para ser utilizada com absoluta liberdade, como de hábito. O que preparamos é um *modêlo* obrigatório para a encenação, constituído por um conjunto de fotografias com legendas e notas explicativas.

A sobrevivência de um *modêlo* dêste tipo depende, evidentemente, das possibilidades de imitação e variação que oferece. É possível que o conjunto do trabalho ou algumas de suas partes não resultem significativos quando reproduzidos e, neste caso, será preciso renunciar ao conjunto ou àquelas partes. Um *modêlo* não pode apoiar-se em efeitos cuja eficácia dependa de vozes específicas, nem de gestos e movimentos cuja beleza dependa de particularidades físicas: tais fatôres não podem ser componentes de um *modêlo,* pois nem são re-

1 "A ação dramática se movimenta diante de mim, mas sou eu quem gira em tôrno da ação épica, que parece absolutamente imóvel. Na minha opinião, esta diferença é da maior importância. Se é o fato que se movimenta, fico acorrentado por sua presença sensível, minha imaginação perde tôda liberdade, a intranqüilidade se instala e me domina, permaneço prisioneiro do objeto, incapaz de qualquer reflexão, submetido a uma fôrça estranha. Se, ao contrário, sou eu quem gira em tôrno do fato, que não pode assim fugir ao meu domínio, sou livre para rodeá-lo sem ter de obedecer seu compasso; posso me deter mais ou menos tempo, segundo minhas necessidades subjetivas, posso retroceder ou me antecipar, etc." (Correspondência com Goethe, 26/12/1797).

sultantes de um exemplo nem podem ser tomados como exemplificadores. Só é possível imitar alguma coisa quando o seu funcionamento é demonstrado. O trabalho que um ator realiza a partir de um *modêlo* deve assim constituir-se tanto de elementos de exemplo quanto de elementos sem exemplo.

Propor a utilização de um *modêlo* é um desafio aberto aos artistas de uma época que só sabe aplaudir o "original", o "incomparável", o "nunca visto", e exigir a obra de arte "única". Todos podem admitir que um *modêlo* não seja um *pastiche*, mas jamais admitem que seus métodos de trabalho comportem a utilização de modelos. Quando jovens, tiveram a maior dificuldade para se libertar dos mestres; agora aprenderam a resolver absolutamente sòzinhos os seus papéis, a buscar tudo na fonte do *eu*. Onde está a atividade criadora, perguntarão, se tudo é tirado dos *modelos?* A resposta é a seguinte: a divisão do trabalho no mundo moderno transformou, em diversos setores, o ato da criação artística, que se tornou um processo coletivo de criação, um *contínuo* dialético. A invenção artística isolada e original não tem mais a mesma importância. É preciso, por conseguinte, não conferir significação excepcional ao ato da criação original, pois o ator que utiliza um *modêlo* logo lhe imprime sua marca pessoal, e tem tôda a liberdade de inventar modificações, desde que tornem mais fiel e elucidativa a realidade, ou estèticamente mais satisfatória a sua imagem. As figuras coreográficas (posições, marcas, deslocamentos, etc.) podem receber tanto um tratamento servil como absolutamente livre; neste caso, entretanto, a liberdade de tratamento não pode perder de vista a fluência que deve ter a realidade. Introduzidas criteriosamente, as modificações adquirem fôrça de exemplos, o aluno se transforma em professor, o *modêlo* se modifica.

Pois o *modêlo*, na verdade, não foi criado para dar uma forma definitiva à representação — pelo contrário! Damos a maior importância a todo aperfeiçoamento, procuramos estimular as alterações, queremos que os processos de criação contínua e sistemática substituam os atos esporádicos e anárquicos de produção artística. O *modêlo* elaborado no Teatro Municipal de Coire deve ser *a priori* considerado como incompleto; suas falhas exigem aperfeiçoamento, e é isso precisamente o que deveria estimular os teatros a utilizá-lo.

IV

A. O Cenário de Caspar Neher para "Antígona"

Diante de um semicírculo de biombos sôbre os quais foram aplicados galhos pintados em vermelho, ficam bancos compridos, onde os atôres podem sentar-se, esperando o momento de participar na ação. Os biombos deixam uma fresta no meio, onde está colocada a vitrola, que funciona à vista do público, e por onde saem os atôres quando terminam suas intervenções na peça. A área cênica é delimitada por quatro estacas, de cujos tôpos pendem caveiras de cavalo. Em primeiro plano, à esquerda, uma prateleira com os acessórios usados durante a ação — as máscaras báquicas, a coroa de louros de Créon, em cobre, a taça com milho, a ânfora de vinho de Antígona e o banquinho de Tirésias. Um dos Anciãos colocará mais tarde, neste lugar, a espada de Créon. À direita, o cavalete com a placa de ferro sôbre a qual um dos Anciãos baterá com as mãos, acompanhando o coral *Deus da Alegria, Tu, Glória Desta Terra*. Para o prólogo, faz-se descer, através de cordas, uma parede caiada de branco. Em frente à parede, uma mesa de cozinha e duas cadeiras; no proscênio, à direita, um saco. No começo do espetáculo, desce um cartaz indicando a época e o lugar da ação. Não há pano de bôca.

Os atôres ficam, assim, sentados à vista do público e, só quando penetram na área delimitada para a ação — intensamente iluminada — é que assumem as atitudes prèviamente compostas para seus personagens. O público não poderá, desta forma, ser *transportado* para o local da ação, mas, ao contrário, será induzido a contemplar uma obra que, por mais restaurada que esteja, permanecerá sempre um poema antigo.

O cenário teve na verdade duas concepções. Na primeira, os bancos dos atôres delimitavam, de uma certa forma, a área onde transcorre a ação do poema antigo. O biombo atrás dos bancos se compunha de placas lisas pintadas de vermelho sangue-de-boi, sugerindo velas e toldos de tendas; entre elas, erguiam-se as estacas com as caveiras de cavalo. Apenas uma iluminação intensa deveria caracterizar a área de cena, cujos limites seriam marcados por bandeirolas de

altura bem reduzida. A versão adaptada para a época atual ficaria assim nìtidamente separada do poema antigo. Esta concepção cenográfica não nos parecia plenamente satisfatória e, cada vez mais descontentes, decidimos finalmente deslocar a ação moderna para uma área delimitada pelas estacas, signos bárbaros do culto da guerra.

O espetáculo comportaria ainda uma terceira concepção: suprimir o prólogo e colocar atrás dos bancos, em vez de biombos, um painel representando as ruínas de uma cidade moderna.

B. Os Figurinos e os Adereços

Os figurinos dos personagens masculinos eram em um tecido grosseiro, não tratado, e os das mulheres em algodão. Os de Créon e Hémon tinham aplicações de couro vermelho. Os de Antígona e Ismênia eram cinzentos.

Os adereços mereceram um cuidado especial; sua execução foi confiada a artesãos competentes. Nosso propósito não era dar ao público e aos atôres a impressão do autêntico, mas apenas apresentar-lhes objetos bonitos e bem acabados.

V

Passemos ao estilo da representação. Achamos, com Aristóteles, que a história é a essência da tragédia, embora dêle discordemos quando se trata dos objetivos com que a história deve ser representada. A história não deve ser um mero ponto de partida para as mais diversas digressões no campo da psicologia ou em qualquer outro; deve, sim, conter todos os elementos da peça, e tudo deve girar em tôrno dela, de tal forma que seja suficiente narrar a história para que tudo seja dito. As marcações e deslocamentos dos personagens devem narrar a história (que é um encadeamento de fatos). Ao ator cabe exclusivamente esta tarefa. A estilização, que confere teor artístico a seu trabalho, não deve comprometer a naturalidade, e sim acentuá-la. Um temperamento inflamado, uma dicção emocionada, de tons excessivamente

marcados, constituem grandes inconvenientes. Estilizar é sublinhar o natural, com um único objetivo: mostrar ao público que é uma parte da sociedade, tudo o que, na história, é importante para a sociedade. O "universo do poeta" não deve ser tratado como um mundo fechado e regido por leis próprias; é preciso destacar e valorizar nêle os elementos da realidade que contém. A "palavra do poeta" só é sagrada enquanto verdadeira. O teatro não está a serviço do poeta, mas da sociedade.

VI

Para subordinar o espetáculo à história, fomos dando aos atôres, ao longo dos ensaios, versos de ligação que os levariam a assumir a posição de narradores. Antes de penetrar pela primeira vez na área de ação, a intérprete de *Antígona* dizia (nos ensaios posteriores, era o encenador quem se encarregava de falar):

> Mas Antígona, a filha de Édipo, tomou o vaso
> E foi recolher terra para cobrir o corpo de Polinice,
> Que, em sua cólera, o tirano atirara aos cães e aos abutres.

A intérprete de Ismênia dizia, antes de entrar em cena:

> E Ismênia, sua irmã, foi encontrá-la recolhendo terra.

Antes do verso 1, a intérprete de Antígona dizia:

> Então Antígona chorou amargamente a infelicidade dos irmãos.

E assim por diante. A ação e as falas, precedidas de uma introdução, demonstravam assim o que a própria introdução indicava, impedindo a metamorfose total do ator em seu personagem: o ator apenas mostrava. São êstes versos de ligação que serviram de legendas para as fotos do espetáculo; será preciso, portanto, separá-los, a fim de que sua função seja cumprida.

As máscaras, bem mais carregadas do que o normal, tinham também uma função narrativa; nos velhos, por exemplo, deviam ficar caracterizados os estragos que o hábito de dominar provoca nas fisionomias. Êste efeito, como mostram as fotografias, não foi perfeitamente logrado. O ritmo do espetáculo era muito rápido.

VII

A análise dêste modêlo torna-se aliás mais difícil pelo fato de conter inúmeros elementos supérfluos e provisórios, que precisam ser identificados e suprimidos. Entre êles, estão as expressões fisionômicas em que os atôres, à exceção de Helene Weigel, se refugiam, para resolver os problemas de seus personagens. Temos aqui um exemplo da caótica mistura de estilos que reina hoje em nossos palcos. Nossa época, caracteristicamente de liquidação, trata peças de tôdas as épocas e de todos os países segundo estilos os mais diversos, sem qualquer preocupação de ter um estilo próprio. E o que marca todos os esforços é a absoluta fatuidade: em um único espetáculo encontramos um sonoro tom patético de que nem Ésquilo seria capaz, ao lado de uma exibição de fantástico que tornaria Gozzi insuportável. Os atôres, por sua vez, desempenham seus papéis segundo concepções e objetivos totalmente díspares. Êste caos tem, evidentemente, conseqüências desastrosas para o *modêlo* em seu aspecto mais importante, ou seja, o das marcações e deslocamentos. É aliás a marcação do espetáculo, em última análise, o que demonstra um trabalho mais cuidadoso e bem realizado. Uma grande economia nos deslocamentos dos personagens é que sublinharia a importância de cada movimento. De fato, a *mise-en-scène* confere dramaticidade aos agrupamentos de personagens, aos espaços que os separam, e um simples movimento de mão de um ator pode modificar inteiramente a situação. O que procuramos foi dar fôrça de *idéias* às soluções cênicas e à interpretação dos atôres. Isso, aliás, é muito lógico, já que, neste campo, os critérios de avaliação são os mais confusos, a ponto de ninguém ser mais capaz de distinguir o que é grande do que é pequeno. Neste ponto, como nos demais, seria necessário estudar nossas notas e reproduções atento sobretudo para a sua característica essencialmente experimental, pois é disto que vem precisando nossa arte dramática, hoje tão sobrecarregada de interpretações decadentes, acomodada e alienada.

Uma palavra mais: pode-se achar que os resultados da experiência não são satisfatórios. Que isso não seja razão para desprezá-la. Não seria justo, por outro lado, abandoná-la por receio de que ela não leve à superação de tôdas as práticas tradicionais. A busca obsessiva da simplicidade pode levar o teatro a se tornar apenas simplista. Pois, mesmo quando um bailarino destoa do corpo de baile, a arte da dança não fica necessàriamente comprometida. Êstes *modelos* não exigem, por outro lado, nem mais nem menos seriedade que qualquer outro trabalho. Devemos tratá-lo como tratamos, por exemplo, o *Cravo Bem Temperado*.

A Composição de um Personagem: o Galileu de Laughton*

Ao descrever o *Galileu* de Laugthon, o autor da peça não pretende imortalizar uma obra de arte efêmera, como é a do ator, mas pagar tributo aos esforços de que é capaz um grande ator para criar uma obra efêmera. Êles não são comuns. Os responsáveis pelas interpretações estereotipadas e sem vida não são apenas o pouco tempo de ensaios de nossos

* AUFBAU EINER ROLLE: LAUGHTONS GALILEI 1948. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Enquanto tentava vender argumentos cinematográficos para ganhar a vida em Los Angeles, Brecht montou *Galileu*, traduzido por êle e Charles Laughton, que também interpretou o papel, no Teatro Coronet de Beverly Hills. A estréia foi a 31 de julho de 1947. É curioso que Brecht não cite seu co-diretor nesse espetáculo, Joseph Losey. A música foi de Hanns Eisler e os cenários de Robert Davison. O desenhista a que o texto se refere foi John Hubley, mais tarde um dos principais criadores dos famosos desenhos animados da UPA. O texto faz parte de um amplo *Modellbücher des Berliner Ensemble* sôbre a peça, publicado em Berlim, 1956.

teatros comerciais ao ponto da desesperança. Dê mais tempo ao ator convencional e êle não interpretará melhor. Não são trata, ainda, simplesmente do fato de que nosso século não possua mais indivíduos notáveis, de características ricas e contornos bem definidos. E se isso fôsse verdade, os mesmos cuidados deveriam ser tomados na interpretação de "homens menores". Antes de mais nada, nós parecemos ter perdido qualquer compreensão e sentido de valor do que se poderia chamar uma "concepção para o teatro": o que Garrick fêz, quando, como Hamlet, encontrou o fantasma de seu pai; Sorel quando, interpretando Fedra, sabia que ia morrer; e Bassermann quando, no papel de Felipe, ouvia Posa. É uma questão de invenção.

O espectador podia isolar e destacar essas concepções teatrais, mas elas se combinavam para formar uma textura rica. Graças a uma interpretação hàbilmente elaborada, os atôres forneciam ao público insólitas penetrações na natureza humana e abriam-lhe perspectivas sôbre as formas particulares de suas relações sociais.

Mais ainda do que nos sistemas filosóficos, a gênese das obras de arte é um mistério. Os que as fazem tentam dar a impressão de que tudo se desenrola da maneira mais simples do mundo, por si mesmo, como uma imagem que se forma sôbre um espelho límpido e passivo. Naturalmente isso é uma ilusão, da qual se supõe que aumente o prazer do espectador. Mas não é verdade. O que dá prazer ao espectador, pelo menos ao espectador experimentado, é o processo de elaboração da obra de arte, o elemento ativo da criação. Na arte, vemos a própria natureza como se fôsse artista.

A presente descrição é feita nessa perspectiva: ocupa-se do processo de elaboração mais do que do resultado. É menos uma questão do temperamento do ator do que dos conceitos sôbre a realidade que êle tem e *comunica;* menos uma questão de sua vitalidade do que das observações que sublinham sua interpretação e podem ser extraídas dela. Isso significa que deixaremos de lado o que parece poder ser "imitado" no trabalho de Laughton, para nos concentrarmos no que pode ser aprendido nêle. Pois não podemos criar talento; podemos apenas fixar suas tarefas.

É necessário examinar aqui como os atôres do passado costumavam surpreender seu público. Perguntado um dia por-

que era ator, Laughton respondeu: "Porque as pessoas não sabem quem são e acho que posso mostrar a elas." Sua colaboração, quando a peça foi reescrita, mostrou que tinha uma série de idéias que pediam para ser transmitidas sôbre as *realidades* sociais, sôbre os diversos elementos que as determinam e sôbre os que devem merecer nossa atenção. A atitude de Laughton pareceu ao autor a de um artista realista de nosso tempo. Pois se em períodos relativamente estáveis ("quietos"), os artistas podem julgar possível identificar-se com o público e "encarnar" com fidelidade as idéias dominantes, nossos tempos profundamente revolucionários exigem dêles meios especiais de penetração na realidade. Nossa sociedade não revela espontâneamente as fôrças que a movem. Pode-se dizer que existe graças aos segredos em que se envolve. O que atraiu Laugthon em *Galileu* não foi apenas um ou dois pontos formais, mas também o seu conteúdo: achou que poderia tornar-se o que chamou uma *contribuição*. E tão grande era sua ânsia por mostrar as coisas como elas realmente são que, a despeito de sua indiferença (isto é, timidez) política, sugeriu e mesmo reclamou que várias passagens da peça fôssem mais fortes, com a alegação de que tais passagens estavam "um pouco fracas" — o que significava, para êle, que não faziam justiça à realidade.

Costumávamos nos encontrar na grande casa de Laughton sôbre o Pacífico, pois os dicionários de sinônimos eram muito pesados para carregar. Laughton os usava muito, consultando-os com paciência infinita. Além disso, usava vários textos literários para estudar êsse ou aquêle *Gestus*, ou alguma forma particular de falar: Esopo, a Bíblia, Shakespeare e Molière. Organizou na minha casa, leituras de Shakespeare, dedicando perto de quinze dias para prepará-las. Foi assim que leu para mim e mais uma ou duas pessoas que se encontravam lá, o *Rei Lear* e a *Tempestade*. Depois disso, discutíamos as passagens mais importantes, uma "ária" ou uma abertura eficiente de cena. Tudo era exercício para êle que experimentava várias direções e assimilava os resultados ao seu trabalho. Quando teve de ler poemas de Walt Whitman no rádio, me fêz bater na mesa com os dedos seus ritmos sincopados, que achava muito estranhos. Um dia, alugou um estúdio onde gravamos uma meia dúzia de versões da história da Criação: uma delas era contada na primeira pessoa por um plantador

da África que explicava aos negros como havia criado o mundo; em outra, um criado inglês atribuía-se os podêres do Senhor. Tínhamos necessidade dêsses amplos estudos pois êle não sabia uma palavra de alemão; precisávamos concordar com o *Gestus* de uma fala e eu a representava no meu mau inglês ou mesmo em alemão e êle a repetia de várias maneiras até que eu dissesse: é isso. Êle então anotava o resultado por escrito, frase por frase. Em alguns casos, êle mudava a frase dias a fio. Êsse método de trabalho, essa maneira de representar e repetir, tinha uma vantagem inestimável: evitava quase tôda discussão de natureza psicológica. Todos os *Gestus* fundamentais de Galileu, sua maneira de observar, por exemplo, seu histrionismo (sua tendência ao teatral) ou seu gôsto pelo prazer, foram estabelecidos de maneira tridimensional, pela representação. Durante todo o trabalho, nossa principal preocupação foi com os detalhes; cada frase e mesmo cada exclamação eram tratadas separadamente. Procurávamos sua forma mais simples, mais leve e mais adequada, a que a faria dizer algumas coisas, esconder outras e deixar algumas como questões abertas. Fizemos mudanças radicais na estrutura de várias cenas e de tôda a obra com o objetivo de fazer a história andar com mais facilidade e para enfatizar conclusões gerais do comportamento das pessoas em face do grande físico. Mas a relutância em revolver a psicologia dos personagens permaneceu em Laughton durante todo o período da colaboração, mesmo quando um esbôço da peça ficou pronto e êle o leu para testar reações ou quando estávamos já em ensaios.

A circunstância desfavorável de um tradutor não saber alemão e de o outro conhecer inglês de modo precário, se revelou benéfica: desde o comêço, fomos obrigados a empregar a representação como um instrumento de tradução. Fomos obrigados a fazer o que os tradutores especializados deveriam fazer: traduzir os *Gestus*. A linguagem só é teatral quando exprime o comportamento mútuo dos que falam (nas "árias" da peça nós acrescentamos, como já disse, o *Gestus* do autor através da observação de Shakespeare e dos escritores da Bíblia). De maneira aberta e às vêzes brutal, Laughton mostrava a respeito do "texto" uma indiferença que o autor não poderia compartilhar. O que estávamos fazendo era um "libreto": o que importava era a representação. Era impossível

induzi-lo a traduzir passagens que o autor queria cortar no espetáculo mas conservar no texto. O importante era o espetáculo e a única função do libreto a de torná-lo possível: o libreto deveria ser liquidado pelo espetáculo, consumido como pólvora numa fogueira. Embora a experiência teatral de Laughton tenha acontecido numa Londres totalmente indiferente ao teatro, a velha Londres elisabetana ainda vivia nêle, aquela Londres cuja ardente paixão pelo teatro dava-lhe o direito de devorar insaciàvelmente e com tôda inocência obras imortais como se fôssem simples "libretos". E, de fato, essas obras que sobreviveram aos séculos, foram concebidas como improvisações totalmente votadas ao único momento que importava: o da representação. Já o texto impresso servia ùnicamente para dar aos espectadores, aos que haviam testemunhado o verdadeiro acontecimento, a representação pública, um *souvenir* do prazer que tiveram. É preciso dizer, ainda, que o teatro dêsse tempo possui uma tal fôrça que os textos não sofrem dano algum dos cortes e dos acréscimos que se lhes façam em ensaios.

Habituamo-nos a trabalhar na pequena biblioteca de Laughton pela manhã. Freqüentemente êle vinha me encontrar no jardim de pés descalços e em mangas de camisa, sôbre a relva molhada, para me mostrar novidades nos canteiros. O trabalho no seu jardim fornecia-lhe sensibilidade para muitos problemas e sutilezas. A serenidade e as belas proporções dêsse mundo de flôres se refletia de maneira agradável em nosso trabalho. Durante muito tempo, passamos relacionando tudo que víamos ao nosso trabalho. Falávamos de horticultura em relação a uma das cenas de *Galileu;* de um museu de New York buscávamos desenhos técnicos de Leonardo para usá-los em projeções de fundo no espetáculo, e nos divertíamos falando do trabalho gráfico de Hokusai. Pude perceber que Laughton nunca permitiu que êsse material o fizesse perder de vista seus objetivos. Os pacotes de livros e fotocópias de livros que êle não parava de encomendar não o transformaram num rato de biblioteca. Êle procurava a exterioridade, o plástico: não se interessava por física, mas pelo comportamento do físico. Tratava-se de pôr de pé um espetáculo de teatro, algo leve e exterior. Quando o matèrial começou a se acumular, êle deu a idéia de conseguir um bom desenhista de esboços humorísticos, como os de Caspar Neher,

para estabelecer a anatomia da ação. "Antes de divertir os outros — disse — você tem de se divertir".

Quanto a isso, não tivemos muita dificuldade. Logo que ouviu falar dos delicados esboços de Neher, que permitiam o agrupamento dos atôres segundo as composições de um grande artista e a elaboração de gestos precisos e realistas, pediu a um excelente desenhista dos Studios de Walt Disney para fazer esboços do mesmo tipo. Laughton os utilizou, mas com prudência.

Que preocupação êle tinha com os figurinos, não sòmente os seus mas os de todos os atôres! E que tempo gastou escolhendo o elenco!

Em primeiro lugar, tivemos de consultar inumeráveis livros de costumes e também gravuras antigas mostrando as roupas da época para encontrar figurinos que não parecessem fantasias, em nossa época. Suspiramos aliviados quando encontramos uma pequena gravura do século XVI que mostrava calças compridas. Em seguida, tínhamos de distinguir as roupas das diferentes classes sociais. Breughel, o Velho, nos prestou grandes serviços. Restava estabelecer a distribuição das côres. Cada cena devia ter uma côr fundamental: a primeira por exemplo, uma tonalidade matinal delicada com branco, amarelo e cinza. Mas tôda a seqüência de cenas devia se desenvolver em têrmos de côr. (Na primeira, aparecia um azul grave com a entrada de Ludovico Marsili e nós a encontraríamos de nôvo, isolada, na segunda que era dominada pelo verde acinzentado dos casacos de fêltro e couro da alta burguesia. A ascensão social de Galileu também se traduzia na côr. O prata e o cinza-pérola da quarta cena (a côrte de Florença) levavam ao marrom e ao negro noturnos (quando Galileu é aclamado pelos monges do Collegium Romanum), para desembocar na sétima cena no meio de um púrpura própria ao baile do Cardeal Bellarmin com suas máscaras fantásticas e de bom-gôsto (para Damas e Cavalheiros). Já havia uma explosão de côres que, entretanto, só atingiria o ponto máximo no Carnaval da nona cena. As classes inferiores também tinham sua festa de máscaras, como os cardeais e a aristocracia. As côres então tornam a cair para tons cinzas e sombrios. O obstáculo apresentado por êsse esquema é evidentemente colocado pelos personagens que, em suas roupas, atravessam cenas diferentes: sôbre o plano da côr, os figuri-

nos, que deviam sempre se adaptar aos acontecimentos, tinham de participar da composição de cada cena.

A maioria dos papéis foi confiada a jovens atôres. Tivemos algumas dificuldades com as falas mais longas e fortes que o teatro americano evita, salvo em suas horrorosas produções de Shakespeare, e talvez exatamente por causa delas: as falas longas passam a ser entendidas como quebras na ação e êsse é finalmente o efeito em que resultam. O trabalho de Laughton com os atôres foi consciente e magistral. O autor ficou impressionado com a liberdade que êle lhes dava, evitando qualquer coisa laughtoniana e os ensinando simplesmente a estrutura de seus papéis. Aos atôres que eram fàcilmente influenciados por sua personalidade, lia passagens de Shakespeare, sem ensaiar o verdadeiro texto e nunca lendo o papel de ninguém. Nunca se exigiu dos atôres que mostrassem que eram adequados aos papéis, fazendo algo "impressionante" em suas interpretações.

Concordamos também sôbre os seguintes princípios:

1. Os cenários não deviam incitar o público a se acreditar transportado para a Itália medieval ou o Vaticano. Devia deixar claro ao espectador que êle se encontrava num teatro.

2. Longe de tentar mostrar o universo familiar de Galileu, o fundo devia dar, com bastante fantasia e bom gôsto na execução, uma imagem do ambiente histórico, permanecendo um fundo (o que se obtém, por exemplo, quando o cenário em vez de ostentar suas próprias côres, valoriza os figurinos dos personagens, ou quando dá relêvo aos atôres, permanecendo "plano", mesmo que não contenha apenas elementos "planos", etc.).

3. Os móveis e os acessórios (inclusive as portas) deviam ser realistas e apresentar sobretudo um interêsse histórico-social. Os figurinos — devia-se ver quem vestiriam — revelavam os indivíduos. As diferenças sociais eram fortemente sublinhadas, pois não somos capazes de reconhecê-las à primeira vista em roupas antigas. Era preciso que houvesse harmonia entre as côres dos diversos trajes.

4. A marcação tinha uma qualidade de pintura histórica (mas evitava-se fazer de seu caráter histórico uma fonte de prazer estético. Essa indicação é válida também para

peças cuja ação se passa em nossos dias). Com êsse objetivo, o diretor devia encontrar um título para cada cena, sob a forma de comentário histórico. (Por exemplo: para a primeira cena poder-se-ia pensar nos seguintes títulos: "O físico Galileu explica a Andrea Sarti, seu futuro colaborador, a teoria de Copérnico, e prevê o papel histórico da astronomia. Para ganhar a vida, o grande Galileu dá um curso a alunos ricos. Galileu, que pediu que lhe dessem recursos para prosseguir suas pesquisas, é convidado pelas autoridades universitárias para inventar instrumentos de prática rendável. Galileu constrói, sôbre as indicações de um viajante, seu primeiro telescópio.")

5. Os acontecimentos devem ser apresentados de maneira grandiosa e se desenrolar em calma. Evitar os deslocamentos ininterruptos, os movimentos insignificantes. O diretor não devia esquecer um só instante que numerosos eventos e falas são difíceis de entender. Também a marcação deve, por si só, exprimir o sentido fundamental do que é representado. É preciso que o público sinta que tudo tem um sentido e merece atenção: movimentos, mudanças de posição, gestos. É também necessário que as marcações e os deslocamentos pareçam naturais e realistas.

6. A distribuição dos papéis dos dignitários eclesiásticos exige um grande realismo. Não se pretende fazer nenhuma caricatura da Igreja. A linguagem e a "cultura" refinada dos Príncipes da Igreja do século XVII não devem portanto levar o diretor a procurar um tipo de homens que representariam espíritos puros. Nessa peça, a Igreja encarna sobretudo a Autoridade; os dignitários eclesiásticos deviam parecer, à sua maneira, com nossos banqueiros e senadores.

7. O intérprete de Galileu não deve incitar o público a simpatizar e a se identificar com Galileu. Pelo contrário, tudo será feito para que o público assuma uma atitude de espanto, de crítica e de reflexão. Galileu devia, portanto, ser apresentado como um fenômeno, do gênero de Ricardo III. A solidariedade emocional do público não deve resultar senão da vitalidade dessa estranha figura.

8. Na medida em que o diretor conseguir estabelecer sòlidamente a base histórica da representação, poderá dar curso livre e eficiência a seu humor. Na medida em que a

marcação seja concedida com grandeza, as cenas poderão ser interpretadas de maneira íntima.

A apresentação pública do espetáculo foi feita num pequeno teatro de Beverly Hills e a principal preocupação de Laughton era o calor sufocante daquele dia. Exigiu que caminhões cheios de gêlo fôssem colocados junto das paredes do teatro e que os ventiladores fôssem ligados "para que o público possa pensar".

Estudo da Primeira Cena do "Coriolano" de Shakespeare*

B. CONTE-ME como começa a peça.

R. Uma multidão de plebeus pega em armas para derrubar o inimigo do povo, Caius Marcius, nobre que se opõe à baixa do preço do trigo. Segundo dizem, os nobres levam uma vida de delícias às custas da miséria dos plebeus.

B.?

R. Omiti alguma coisa?

* STUDIUM DES ERSTEN AUFTRITTS IN SHAKESPEARES CORIOLAN 1953. Tradução de Tite de Lemos. Êste debate, parte das discussões habituais de Brecht com seus principais colaboradores no Berliner Ensemble, preparava a adaptação que Brecht fazia do *Coriolano* de Shakespeare. B. é Brecht. P. é Peter Palitzsch, um ator que posteriormente abandonou o Berliner Ensemble para trabalhar em Berlim Ocidental. R. é Käthe Rülicke e W. Manfred Wekwerth, ambos diretores da equipe do Ensemble. Publicado no *Versuche 15*, 1957, foi também reimpresso nos *Schriften zum Theater*.

B. As qualidades de Marcius são mencionadas?

R. São mencionadas, sim, mas contestadas.

P. Você pretende que a união dos plebeus não seja tão perfeita quanto êles o proclamam? Não obstante, insistem em deixar bem claro que estão decididos a agir.

W. Insistem demais. Tal ênfase ao afirmar a disposição de agir revela grande indecisão, se não atual, pelo menos anterior.

P. Esta *disposição de agir* pode adquirir também conotações cômicas: a decisão dos plebeus torna-os ridículos, especialmente porque as suas armas — que não passam de pedaços de pau — são insuficientes. E, de resto, mudam ràpidamente de idéia, assim que ouvem as *belas palavras* do nobre Agripa.

B. A coisa não se passa exatamente assim em Shakespeare.

P. Mas é assim que a interpreta o teatro burguês.

B. De fato.

R. O problema está-se complicando. Você coloca em dúvida a decisão dos plebeus, mas não admite que ela possa ter tons cômicos. E acha também que êles não se deixam envolver pela demagogia do nobre. Ainda aí você quer evitar que êles resultem grotescos?

B. Para mim, se êles se deixassem envolver, seu comportamento não resultaria grotesco, e sim trágico. Seria uma interpretação viável para a cena, pois isso de fato acontece, mas ela assumiria ares sinistros. Acho que você ainda não entendeu até que ponto é difícil obter a unidade das classes oprimidas. A miséria os une, pois conhecem os responsáveis por ela. "Êles levam uma vida de delícias às custas da nossa miséria". Por outro lado, é normal que a miséria enfraqueça sua unidade, pois êles se vêem obrigados a disputar a sobrevivência uns contra os outros. Repare como é difícil que os homens se decidam a partir para a luta armada. Para êles, a revolução é um risco, novas perspectivas devem ser vislumbradas, novos caminhos percorridos. Além disso, o mundo sempre foi dos poderosos, nêle sempre prevaleceram as idéias dos poderosos. Para as massas, a luta armada é a menos natural de tôdas as soluções. Por pior que seja a sua situação, e ainda que só possam superá-la através da revolução, a idéia de luta armada exige das massas o mesmo tipo de esfôrço

que uma nova concepção do universo exige do cientista. Assim é que homens de certa inteligência são contrários à unidade, que só os mais dotados intelectualmente são capazes de compreender e defender.

R. Resumindo: na verdade os plebeus não estão unidos?

B. Não é bem isso. De uma certa forma, os plebeus estão unidos. Até mesmo o Segundo Cidadão adere ao movimento. Apenas, acho que não devíamos furtar-nos, e nem esconder do público as contradições que são reprimidas e superadas no momento em que, incitados pela fome, os plebeus se lançam à luta contra os nobres.

R. Acho que não se pode inferir todos êstes dados apenas da leitura da primeira cena.

B. Estou de acôrdo. É preciso ter lido tôda a peça. Não podemos trabalhar sôbre o começo se não conhecemos o fim. Mais adiante na peça, a unidade dos plebeus será ainda uma vez destruída. Convém, portanto, não apresentá-la de início como espontânea, mas como provocada.

W. E de que maneira?

B. Não sei ainda. Chegaremos lá. Por enquanto, estamos analisando a peça. Vamos seguir.

R. Surge o nobre Agripa. Por meio de uma parábola, demonstra que o domínio dos nobres é necessário aos plebeus.

B. Você diz êsse "demonstra" como se êle estivesse entre aspas.

R. A parábola não me convence.

B. Ela é muito conhecida. Você pode ser mais objetivo?

R. Acho que sim.

B. Ótimo.

W. Agripa começa por afirmar que a alta do preço do trigo não é obra dos homens, mas dos deuses.

P. O que era um argumento válido naquele tempo, em Roma. Não acha que devemos, no interêsse de determinada peça, respeitar a ideologia da época?

B. Acho que é inútil nos determos neste ponto: Shakespeare faz os plebeus responderem com bons argumentos. A própria parábola é resolutamente repudiada.

R. Os plebeus praguejam contra o preço do trigo, contra os impostos usurários, e protestam contra os encargos de guerra ou contra sua distribuição injusta.

B. Esta última afirmação é uma interpretação.

R. Não encontro nada pròpriamente contra a guerra.

B. E de fato não há nada.

R. Surge Marcius, com insultos aos plebeus armados, os plebeus que êle gostaria de tratar, não com discursos, mas a ferro. Agripa intervém, e informa que os plebeus gostariam de fixar, êles mesmos, o preço do trigo. Marcius escarnece: os plebeus falam de coisas que não entendem; como não têm acesso ao Capitólio, não têm o menor direito de discutir assuntos de estado. Em seguida, fica furioso, ao ouvir a afirmação de que há trigo suficiente.

P. Provàvelmente é o militar que fala.

W. Seja como fôr, Marcius incita os plebeus a pilhar o trigo dos volscos, quando a guerra é deflagrada.

R. Em seu acesso de raiva, Marcius informa que o Senado acaba de conceder direito de representação política ao povo. Surgem os senadores, encabeçados por Cominius, Cônsul em exercício. Os volscos marcham sôbre Roma. Marcius delicia-se com a perspectiva de vir a lutar com o chefe dos volscos, Aufidius. É então colocado sob o comando do Cônsul Cominius.

B. E isso o alegra?

R. Sim. Os senadores é que parecem ter sido apanhados de surprêsa.

B. Há divergências entre o Senado e Marcius?

R. Irrelevantes.

B. Mas nós lemos a peça até ao fim. E sabemos que Marcius não é homem que dê tranqüilidade ao Senado.

W. É interessante notar que Marcius manifesta grande respeito pelo inimigo da nação, o nobre Aufidius, ao passo que revela desprêzo pelos compatriotas plebeus. Tem uma profunda consciência de classe.

B. Esquecemos alguma coisa?

R. Esquecemos. Com os senadores, chegam também Sicinius e Brutus, os dois novos tribunos representantes dos plebeus.

B. Todos parecem esquecê-los; ninguém os saúda ou lhes dá as boas-vindas quando chegam.

R. Aliás, a esta altura, ninguém mais dá atenção aos plebeus. Um senador manda-os embora de forma rude, e Marcius responde com *humor* que êles têm o direito de acompanhá-lo até ao Capitólio. Chama-os de ratos, e é aí que os

incita a saquear o trigo dos volscos. Lê-se então apenas o seguinte: os cidadãos se dispersam.

P. Segundo a peça, o levante popular ocorre em um momento inoportuno. A aproximação dos inimigos provoca um estado de emergência que permite aos nobres reassumirem o contrôle da situação.

B. Mas, e a concessão de representação no Senado feita aos plebeus?

P. Foi feita em circunstâncias que a tornam desnecessária.

R. Após a partida dos demais, Sicinius e Brutus, sós em cena, manifestam a esperança de que a guerra, em vez de trazer mais glórias a Marcius, traga-lhe a derrota e acentue seus conflitos com o Senado.

R. O final da cena não é particularmente satisfatório.

B. Você acha que a deficiência é de Shakespeare?

R. Talvez.

B. A observação fica anotada. Mas anotemos também a provável opinião de Shakespeare de que a guerra enfraquece a posição dos plebeus, pois ela me parece admiràvelmente realista. Que beleza é esta cena!

R. E como em uma cena tão curta pode acontecer tanta coisa! As peças modernas parecem tão pobres diante desta!

P. Que habilidade de construção no comêço, ao mesmo tempo *exposição* e impetuosa partida para ação!

R. A linguagem e o humor com que é contada a parábola!

P. E o fato de não produzir qualquer efeito sôbre os plebeus!

W. E o senso comum dos plebeus em réplicas como:

Agripa: Vocês querem a própria ruína?
Os Plebeus: Impossível, já estamos arruinados!

R. E como são cristalinos os insultos de Marcius! Que figura gigantesca! Chega a ter um lado de dignidade, a par de um comportamento que me parece absolutamente condenável!

B. E tôdas as contradições colocadas de saída em cena: o levante dos plebeus famintos e a guerra com o povo vizinho dos volscos; o ódio, dos plebeus por Marcius, simultâ-

neamente inimigo do povo e grande patriota; a instituição do tribunato para o povo e a entrega de um papel importante a Marcius, durante a guerra. E que interpretação costuma dar o teatro burguês a esta cena?

W. Via de regra, a cena é utilizada para a exposição dc caráter do herói, Marcius, que é apresentado como um patriota tolhido pelo egoísmo da plebe e pelo espírito de contemporização de um senado pusilânime. Mais fiel aqui a Tito Lívio que a Plutarco, Shakespeare sabe que o Senado tem razões para estar "triste e perturbado por um duplo temor: o do povo e o do inimigo". O teatro burguês faz sua, não a causa dos plebeus, mas a dos nobres. Os plebeus são apresentados como personagens ridículos e dignos de piedade, em vez de personagens que têm senso de humor e são vítimas da miséria. A fala em que Agripa qualifica de estranha a concessão de representação para o povo no Senado é utilizada mais para caracterizá-lo como personagem do que para estabelecer a relação entre o ataque dos volscos e o benefício concedido aos plebeus. Evidentemente, a sublevação popular é de saída liquidada pela parábola dos "membros revoltados contra o estômago", aliás bem ao gôsto da burguesia, em se tratando do moderno proletariado.

R. Embora deva-se considerar que, em Shakespeare, Agripa não sustenta que seu discurso tenha convencido os plebeus, mas apenas diz a Marcius que os plebeus são incapazes de compreender seu discurso por falta de inteligência, mas não de coragem. A acusação é, aliás, absolutamente incompreensível.

B. Vamos tomar nota disso.

R. Por quê?

B. Porque a pasasgem pode não ser conveniente.

R. O tratamento que Shakespeare dá aos plebeus e a seus tribunos é, aliás, um estímulo aos hábitos de nossos palcos, que se empenham em tornar o mais insuportável possível para o herói aristocrata a atitude "irracional" do povo. O processo visa a preparar e a justificar o *crescendo* do "orgulho" do herói, que chega às raias do excesso.

B. É preciso levar em conta também que o monopólio do trigo pelos nobres tem em Shakespeare uma importância específica. Assim também a tendência dos nobres para recrutar os plebeus a fim de que êstes sirvam em suas guerras. (Em

Tito Lívio, encontramos os nobres dizendo mais ou menos o seguinte: em tempo de paz, o povo leva uma vida dissoluta. Tem ainda importância a injusta exploração dos plebeus pelos nobres. A rebelião dos plebeus não é portanto absurda em Shakespeare.

W. Na verdade, porém, Shakespeare não se empenha em demonstrar a pertinência desta frase de Plutarco: "E tão logo a concórdia e a harmonia voltaram a reinar na cidade, as classes inferiores pegaram em armas e, com a melhor das disposições, concederam em obedecer à classe dirigente, disposta a utilizá-las na guerra".

B. Muito bem, para nós, que estamos interessados em recolher todos os dados possíveis sôbre os plebeus, esta frase tem uma significação especial.

P. "Pode ser que estas sejam características herdadas de antepassados famosos".

R. Há um outro momento em que Shakespeare não defende a causa da aristocracia, pois não leva Marcius a tirar quaisquer conseqüências desta outra frase de Plutarco: "Os plebeus passaram a amotinar-se e a provocar desordens em tôda a cidade. Tomando conhecimento dêste clima de agitação, os inimigos invadiram e pilharam Roma, incendiando todos os lugares por onde passavam".

B. Encerremos aqui a primeira etapa de nossa análise. Eis, *grosso modo*, o que se passa na primeira cena, e o que devemos mostrar em seu transcurso: o antagonismo entre nobres e plebeus é provisòriamente relegado ao segundo plano, abafado pelo surgimento do conflito entre volscos e romanos. Ao perceberem o perigo que ameaça a sua cidade, os romanos tratam de remover suas contradições internas, instituindo cargos de representação política para os plebeus. A conquista popular é anulada pelo fato de que Marcius, inimigo do povo, é nomeado, por sua condição de estrategista, chefe de guerra.

B. A breve análise a que procedemos ontem suscita já alguns problemas bastante curiosos para a encenação.

W. Como mostrar, por exemplo, que a unidade dos plebeus se consuma apesar de tôdas as resistências? Bastará sublinhar a insistência com que afirmam sua disposição de luta?

R. Ao fazer o resumo da cena, não levantei o problema das divergências entre os plebeus porque interpretei as falas do Segundo Cidadão como provocativas. Para mim, êle procurava testar a firmeza da decisão do Primeiro Cidadão. Mas não me parece agora que a passagem comporte esta interpretação. De fato, o Segundo Cidadão parece mais hesitar do que provocar.

W. Poderíamos encontrar uma justificação para a sua falta de ardor revolucionário. Poderia estar mais bem vestido que os outros, ter mais recursos. Durante o discurso de Agripa, poderia sorrir com senso de humor do orador, etc. Quem sabe, também, não seria um inválido de guerra?

R. Sua atitude revelaria então fraqueza?

W. Fraqueza intelectual. Pois a criança que já se queimou uma vez volta a brincar com o fogo.

B. E como devem estar armados os plebeus?

W. De forma muito precária, do contrário não teriam precisado da invasão dos volscos para obter a representação política. Não podem, por outro lado, aparentar fraqueza, senão não teriam condições de ganhar a guerra de Marcius nem a guerra contra Marcius.

B. E êles ganham a guerra contra Marcius?

R. Segundo entendo, ganham.

P. Os plebeus podem viver em um estado de miséria, mas devem por isso ter a aparência de indigentes?

B. Qual é a situação?

R. Um súbito levante popular.

B. Por conseguinte, suas armas são provàvelmente improvisadas, o que não lhes impede de serem bons improvisadores. De resto, são êles próprios os fabricantes das armas do exército, não é verdade? Podem ter transformado facas de açougueiro em baionetas e tenazes de ferreiro em armas brancas, etc. Sua habilidade e engenho podem inspirar respeito e, por isso mesmo, seu aparecimento em cena poderá gerar um certo temor.

P. Estamos falando exaustivamente do povo, mas, e o herói? Já o resumo de R. não se baseava na figura do herói.

R. A cena mostra de saída uma guerra civil, o que para nós resulta muito mais interessante do que se o levante servisse de mera preparação ou pano de fundo para o aparecimento do herói. Ou acham que devo, ao contrário, começar assim: "Certa manhã, Caius Marcius visitou seus jardins, foi ao mercado, encontrou o povo, com o qual se pôs a discutir, etc". Não. O que ainda me preocupa no momento é como mostrar que o discurso de Agripa ao mesmo tempo encontra e não encontra ressonância.

W. Pois o que me preocupa sobretudo é a pergunta de P., ou seja, se não será o caso de examinar os fatos em função do herói. Parece-me lícito, entretanto, indicar, antes do aparecimento do herói, o campo de fôrças em que êle agirá.

B. O que Shakespeare nos autoriza a fazer. O que acontece é que, de tal forma sobrecarregamos de tensões êste campo de fôrças que êle adquiriu uma excepcional densidade.

P. E no entanto o *Coriolano* foi escrito acima de tudo para que o público se deleitasse com o herói!

R. A peça foi escrita de forma realista, e o material que oferece está eivado de contradições. Marcius luta com o povo, e o povo não lhe serve apenas de pedestal.

B. Você tem revelado a preocupação sistemática de nos provar que o grande prazer do espetáculo resultaria do tema: a tragédia de um povo que está em oposição a um herói. Por que não seguir esta orientação?

P. Talvez Shakespeare não tenha muito a nos oferecer por êste lado.

B. Pois eu duvido que não. Mas ninguém nos obriga a montar uma peça que não nos dá prazer.

P. Eu acho aliás que podemos interpretar como ineficaz o discurso de Agripa, se quisermos levar em conta apenas o interêsse que o herói deve despertar.

W. Como o faz Shakespeare na peça. Os plebeus recebem o discurso com piadas e chegam mesmo a manifestar desprêzo.

R. Por que razão Agripa se refere, como observei, à covardia do povo?

P. Shakespeare não o explica.

B. Chamo a atenção para o fato de que, nas edições de Shakespeare, não encontramos indicações cênicas, exceto as que certamente foram incluídas mais tarde.

P. E como proceder, neste caso, para a encenação?

B. É necesário evidenciar que Agripa procura provocar, por via exclusivamente ideológica, e através de um expediente demagógico — e vão — a união entre nobres e plebeus, união, entretanto, que só se vem a consumar mais adiante, com a deflagração da guerra. Pois a verdadeira união se realiza pela violência, seja, pela fôrça militar dos volscos. Lembrei-me agora de uma outra possibilidade: proponho que Marcius e seus soldados entrem em cena um pouco antes do "Salve, amigo Marcius" de Agripa e da indicação cênica provàvelmente aqui colocada por causa da saudação. Os plebeus veriam então surgir os soldados atrás do orador, e poderiam, sem o menor problema, apresentar sinais de indecisão. A súbita agressividade de Agripa seria, por sua vez, perfeitamente compreensível, em face da presença de Marcius e dos soldados.

W. Mas você, que armou os plebeus melhor do que o têm feito até hoje todos os encenadores, admite que êles possam recuar ante os homens de Marcius?

B. É que os homens de Marcius estão ainda melhor armados. E, além disso, os plebeus não recuam. Podemos aqui reforçar o texto de Shakespeare. Os momentos de hesitação por que passam os plebeus enquanto Agripa conclui seu discurso são motivados pelo aparecimento dos soldados atrás do orador, dado nôvo que criou uma nova situação. E ficará claro, neste instante, que a ideologia de Agripa tem seu ponto de apoio na fôrça, na fôrça das armas e, mais ainda, nas armas dos romanos.

W. Mas, agora que o povo está sublevado, a união exige algo mais para efetivar-se, exige a deflagração da guerra.

R. Marcius não pode por sua vez agir com absoluta liberdade de movimentos. Chega com os soldados, mas foi tolhido pela "clemência do Senado", que acaba de conceder representação política aos plebeus. É notável a idéia que Shakespeare teve, colocando a notícia da instituição de tribunos do povo na bôca de Marcius. Como se comportam os plebeus, ao receberem a notícia? Como recebem a nova de sua vitória?

W. Podemos modificar Shakespeare?

B. Acredito que sim, quando tivermos possibilidades de fazê-lo. Mas, por ora, devemos limitar-nos às modificações

no plano interpretativo, como combinamos, a fim de que o nosso método analítico prove a sua viabilidade, mesmo sem recorrermos a acréscimos no texto.

W. O Primeiro Cidadão não poderia ser Sinicius, que é em seguida nomeado tribuno do povo? Teria estado então à testa do levante, e ouviria também do próprio Marcius a notícia de sua nomeação.

B. Esta seria uma alteração profunda no texto.

W. O texto pròpriamente não seria tocado.

B. Ainda assim. Cada personagem tem na história um pêso específico. Uma alteração desta ordem poderia acarretar à história conseqüências que seria problemático levar em conta mais tarde, etc.

R. A grande vantagem seria a possibilidade de estabelecer concretamente no palco uma relação possível de ser representada, entre o levante e a obtenção do tribunato. E os plebeus poderiam felicitar seus tribunos e felicitar-se entre si.

B. Mas não devemos subestimar a importância da invasão dos volscos para a concessão do tribunato, pois foi isto o que mais a motivou. E agora façam seus planos, evidentemente sem nada omitir do que examinamos até aqui.

W. Os plebeus deveriam, como Agripa, ficar surpreendidos com a notícia da concessão do Senado.

B. Prefiro não fechar a questão. Não sei também se será possível representar isso sem texto, apenas através de uma pantomima. Por outro lado, se pessoalizamos um determinado integrante da multidão de plebeus, pode acontecer que ela deixe de representar a metade da Roma plebéia, como a parte representa o todo, etc. Mas vejo que vocês estão perplexos diante da peça, perdidos entre os acontecimentos confusos desta manhã romana, nos quais, entretanto, uma visão penetrante poderá descobrir muita coisa. E se vocês acharem as soluções para os acontecimentos, naturalmente o público tirará suas conclusões!

W. Podemos tentar.

B. Certamente.

R. E, de resto, será preciso ter estudado tôda a peça antes de adotar as soluções definitivas. Acho que você não está muito entusiasmado, B.

B. Não se preocupe. Como é recebida a notícia do começo da guerra?

W. Tal como Hindenburg em sua época, Marcius saúda o fato como estimulante.

B. Cuidado.

R. Você acha que se trata de uma guerra defensiva?

P. O têrmo não tem talvez aqui o mesmo pêso que lhe atribuiríamos em outras circunstâncias. Estas guerras levaram à unificação da Itália.

R. Sim, mas sob a hegemonia de Roma.

B. Sob a hegemonia de Roma democrática.

W. Que se descartara de seus Coriolanos.

B. A Roma dos tribunos do povo.

P. A propósito dos acontecimentos que sucederam a morte de Marcius, diz Plutarco: "Pois, a princípio aliados e sócios políticos, volscos e aqueus começaram a ter divergências que com o tempo se acentuaram a ponto de levá-los a uma guerra que custou vidas a ambos os lados. Mais tarde, os volscos foram derrotados pelos romanos em uma batalha..."

R. Resumindo, a perda de Marcius não enfraqueceu Roma, mas, pelo contrário, fortaleceu-a.

B. Exato. É importante ter lido não sòmente a peça até ao fim, antes de passar ao estudo da primeira cena, mas igualmente as biografias de homens ilustres de Plutarco e Tito Lívio, que são as fontes do autor. Mas o que eu queria dizer quando chamei a atenção de W. era que não se pode condenar uma guerra sem tê-la prèviamente examinado cuidadosamente e, ainda, que sequer se deve caracterizá-la sumàriamente como guerra de agressão ou guerra defensiva. Não temos na verdade como precisar os limites entre uma e outra coisa, pois pode dar-se que uma adquira as características da outra, etc. Sòmente a sociedade sem classes, onde a produção tenha atingido níveis elevados, poderá viver sem guerras. Uma coisa me parece incontestável: Marcius tem de ser apresentado como um patriota. Acontecimentos terríveis, precisamente os que a peça relata, transformaram-no em radical inimigo da pátria.

R. Como recebem os plebeus a notícia de que a guerra começou?

P. Cabe a nós decidir, pois o texto é omisso neste ponto.

B. E, infelizmente, para julgar questões dessa ordem, a nossa geração está em posição privilegiada face às demais. Nossa única alternativa é: ou deixar que a notícia estoure

e lance o pânico, ou controlar as coisas de modo a que a notícia provoque pouca agitação. Não há possibilidade de uma terceira solução, seja, reduzir os efeitos da notícia e ao mesmo tempo evitar que a pequena repercussão resulte negativamente, em apatia.

P. Seria melhor dar grande repercussão à notícia, pelo simples fato de que ela modifica profundamente a situação.

W. Suponhamos então que a notícia comece por paralisar todo mundo.

R. Marcius inclusive? Mas se êle diz em seguida que a guerra o enche de alegria.

B. Sim, mas não vamos poupá-lo da paralisia geral. A célebre fala de Marcius "Estou muito satisfeito. Poderemos livrar-nos dêste monte de sujeira que já está criando bolor" pode ser dita depois que êle já estiver restabelecido.

W. E os plebeus? Não há de ser fácil conotar perplexidade em um texto que nem sequer existe em Shakespeare. E alguns problemas precisam ser também levantados. Por exemplo: os plebeus saúdam seus novos tribunos? E êstes, por sua vez, dão algum conselho aos plebeus? Sua atitude em relação a Marcius sofre alguma transformação?

B. Nossas soluções cênicas deverão levar sempre em conta as inúmeras perguntas ainda sem resposta, perguntas essas que precisam, por isso mesmo, ser levantadas. Os plebeus devem agrupar-se ao redor de seus tribunos a fim de cumprimentá-los, mas não devem chegar a fazê-lo. Os tribunos por sua vez desejarão dar instruções aos plebeus, mas também não devem consegui-lo. É preciso ainda que os plebeus não consigam adotar uma nova atitude em relação a Marcius. A nova situação deve frustrar tôdas essas tentativas. A indicação cênica que tanto nos irrita: *Citizens steal away*, devemos entendê-la como a única transformação operada desde que os plebeus entraram em cena (*Enter a company of mutinous citizens with clubs, staves and other weapons*). O vento mudou, e já não é propício à rebelião; agora, estão todos ameaçados e, para os plebeus, a ameaça é conotada de forma essencialmente negativa.

R. Em nossa análise, a passagem ficou registrada, por sugestão sua, como problemática.

B. Mas registramos também nossa admiração pelo realismo de Shakespeare. Não temos nenhum motivo para nos

contentarmos com a moderação de Plutarco, que fala na "disposição das classes inferiores em dar o melhor de seus esforços para a guerra". A nova aliança entre classes antagônicas foi artificialmente lograda, é preciso examinar e realizar o fenômeno na cena.

W. Antes de mais nada, a nova unidade inclui os tribunos do povo, destituídos no momento de qualquer função, mas que não podem ao mesmo tempo ser eliminados, como polegares inutilizados em mãos perfeitas. Como concretizar a união entre duas classes que ainda há pouco se hostilizavam, como torná-la possível fazendo dela participarem os tribunos e seu adversário Marcius, inimigo irreconciliável do povo e no momento absolutamente necessário a tôda a cidade de Roma?

B. Penso que não iremos muito longe se ficarmos tranqüilamente esperando que nos ocorram idéias. Temos de recorrer a um método clássico de dominar acontecimentos complicados como êstes. Assinalei uma passagem no texto de Mao Tsé-Tung sôbre A Contradição. Que diz ela?

R. Que em todo processo que envolve muitas contradições, há sempre uma contradição principal que desempenha um papel decisivo, enquanto às demais cabe importância secundária e subordinada à principal. Cita como exemplo a atitude dos comunistas chineses que se declararam prontos a interromper a luta contra o regime reacionário de Chiang Kai-Chek quando os japonêses atacaram a China. Podemos dar outro exemplo: quando Hitler atacou a União Soviética, até mesmo os generais russos brancos e os banqueiros que estavam fora do país se apressaram em tomar posição contra êle.

W. Êste último exemplo não terá características um pouco diferentes?

B. Diferentes e ao mesmo tempo semelhantes. Mas vamos em frente. Temos uma unidade cheia de contradições entre plebeus e nobres, unidade que, por sua vez, acaba de entrar em contradição com o povo vizinho dos volscos. Esta é a contradição principal. A contradição que opõe plebeus e nobres, a luta de classes, é posta à margem, pelo aparecimento de uma nova contradição, a guerra nacional contra os volscos. Mas não desaparece. (Os tribunos passam à condição de "polegares inutilizados em mãos perfeitas".) O comêço

da guerra é que tornou possível a instituição do tribunato popular.

W. Mas como mostrar que a nova contradição, romanos-volscos, supera a contradição que opunha nobres e plebeus, e como evidenciar que a guerra, cuja chefia cabe aos nobres, atende interêsses da nobreza?

B. Não é fácil descobrir a solução assim a frio. Examinemos o que se passa. Armados precàriamente, os plebeus enfrentam homens muito bem armados. Os rostos que a cólera tornara vermelhos voltam a ficar pálidos. Uma nova calamidade vai sobrepor-se à primitiva, e os adversários de ainda há pouco contemplam os braços que levantaram uns contra os outros. Serão êles suficientemente fortes para rechaçar o perigo comum? É um momento poético. Como realizá-lo na cena?

W. Vamos misturar os grupos. É necessário que haja um relaxamento de tensão, com livres deslocamentos entre um grupo e outro. Talvez pudéssemos, para isso, tirar partido da passagem em que Marcius mexe com o nobre Lartius, que está de muletas: "Como é? Está mancando? Ou você quer escapar?" Diz Plutarco, a propósito do levante dos plebeus: "Homens desprovidos de quaisquer recursos eram subjugados e detidos, mesmo que apresentassem cicatrizes ou marcas de ferimentos recebidos em campanhas nas quais se haviam engajado a serviço da pátria. O fato de terem cumprido seu dever não lhes valeu sequer a recompensa de um tratamento mais humano". Já levantamos a hipótese de incluir um inválido de guerra entre os plebeus. O patriotismo ingênuo que se manifesta freqüentemente entre as classes inferiores, e do qual às vêzes se abusa de forma tão desumana, poderia levar êste inválido a se aproximar de Lartius, embora êste pertença à classe responsável por sua desgraça. Recordando a última guerra de que participaram juntos, os dois inválidos poderiam confraternizar, incentivados por todos, e em seguida deixar juntos a cena, manquejando.

B. E esta seria também uma forma eficiente de mostrar que as guerras eram freqüentes na época.

W. Uma observação rápida: você não acha que êste inválido pode pôr em risco a aparência que a multidão deve ter de *parte pelo todo?*

B. Não. Êle representaria os veteranos. Aliás acho que podemos prosseguir nossa análise sôbre o armamento. O Cônsul e Comandante-Chefe Cominius poderia examinar com um sorriso irônico as armas improvisadas pelos plebeus para a guerra civil e destiná-las à guerra patriótica.

P. Que atitude devem assumir Marcius e os tribunos?

B. Êste é um ponto importante. Não deve haver confraternização entre êles. A unidade que acaba de ser obtida não é absoluta. Tem pontos bastante vulneráveis.

W. Marcius pode conceder, com um certo desprêzo, em convidar os plebeus a seguirem-no ao Capitólio. Os tribunos, por seu turno, podem incitar o inválido a cumprimentar Titus Lartius; mas nem Marcius nem os tribunos devem fitar-se. Ao contrário, deverão evitar-se mùtuamente.

R. Em suma, ambas as partes revelam patriotismo, mas seu antagonismo permanece evidente.

B. E é preciso ficar bem claro também que é Marcius quem exerce o comando. A guerra é uma causa que lhe pertence, muito mais a êle que aos plebeus.

R. O exame do desenvolvimento da ação e a busca das contradições e de sua natureza foram certamente de grande utilidade para que progredíssemos na análise desta parte da história. E agora, o herói: é o que ainda nos falta compor, pois êle exige uma definição precisamente a esta altura da história.

B. Trata-se de um dêstes personagens que devem ser começados a elaborar não a partir da primeira aparição, mas em uma cena posterior. Para caracterizar Coriolano, eu escolheria sem hesitar uma cena de batalha se não fôsse tão difícil apresentar, aqui na Alemanha, depois de duas guerras idiotas, grandes feitos guerreiros.

P. Você gostaria de Busch, o grande ator popular, também êle uma personalidade combativa, no papel de Marcius. Será porque você precisa de um ator que não torne o herói demasiadamente simpático?

B. Que não o torne simpático demais, mas que o torne suficientemente simpático. Se quisermos que o espectador tenha prazer com a tragédia, devemos colocar a inteligência de Busch a serviço do herói, que será enriquecido pelo valor pessoal de Busch. Êste ator saberá compreender o personagem e sua grandeza, assim como o alto preço que Roma paga por êle.

P. Você conhece os escrúpulos de Busch. Êle diz que não é nem um touro de forte nem um aristocrata.

B. Quanto à aparência aristocrática, acho que Busch está enganado. E não terá também necessidade de revelar grande fôrça física para aterrorizar os inimigos. Não devemos esquecer um elemento "exterior", seja, que nós pretendemos representar a metade da plebe romana com cinco ou seis atôres e todo o exército romano com nove ou pouco mais (e não por falta de intérpretes). Isso torna problemático o aproveitamento de um Coriolano de cem quilos.

W. Via de regra, você é favorável ao desenvolvimento paulatino dos personagens. Por que não empregar o mesmo método com Coriolano?

B. Talvez porque êle não experimente efetiva evolução. Marcius, o mais romano dos romanos, transforma-se no maior inimigo de Roma, e isso precisamente por manter-se o mesmo todo o tempo.

P. Já houve quem tivesse chamado *Coriolano* de "a tragédia do orgulho".

R. Em nossa primeira leitura da peça, já salientamos as conseqüências trágicas, tanto para Coriolano quanto para Roma, da convicção que tem Coriolano de ser insubstituível.

P. Não se deve isto ao fato de que só uma interpretação desta ordem pode tornar atual a peça, de vez que também entre nós ocorrem coisas semelhantes, de conseqüências igualmente trágicas?

B. Certamente.

W. Muita coisa vai depender, pois, da maneira como tratarmos o personagem de Coriolano. Será preciso representá-lo, bem como os fatos em que intervém ou que ocorrem à sua volta, de forma a revelar claramente a crença que tem em sua qualidade de elemento insubstituível. Sua imprescindibilidade deve estar acima de qualquer suspeita.

B. Um detalhe entre outros: já que estamos discutindo o orgulho de Coriolano, façamos um levantamento das passagens em que êle dá provas de humildade, assim como Stanislavsky pedia ao ator que interpretava O *Avaro* que lhe indicasse os momentos de generosidade do personagem.

W. Você se refere à aceitação da chefia das tropas?
B. Por exemplo. Mas vamos parar aqui, por enquanto.

P. Muito bem, que lições encerrará a cena assim representada?
B. Que a posição das classes oprimidas pode fortalecer-se com a ameaça de guerra e enfraquecer-se com a sua deflagração.
R. Que a falta de saída pode unir a classe oprimida, e a perspectiva de uma saída pode dividi-la; e, ainda, que uma guerra pode ter a aparência de solução.
P. Que os desníveis de rendimento podem dividir a classe oprimida.
R. Que os soldados e até mesmo os inválidos de guerra podem mistificar uma guerra do passado e deixar-se tentar por novas aventuras bélicas.
W. Que os mais belos discursos não são capazes de transformar a realidade, mas podem mistificá-la temporàriamente.
R. Que os "orgulhosos" senhores não são tão orgulhosos a ponto de não se curvarem diante de parceiros de classe.
P. Que também a unidade da classe dos opressores não é absoluta.
B. Etc.
R. Você acha que é possível tirar tudo isso e mais ainda desta peça?
B. Não só tirar como dizer.
P. E é por causa de tôdas essas lições que vamos montar a peça?
B. Não apenas por isso. Queremos também ter e transmitir o prazer de elucidar e dar um tratamento específico a um episódio histórico. E, ao mesmo tempo, ter uma experiência dialética.
P. Esta experiência não terá qualquer coisa de sutil e restrito a um pequeno grupo bem informado?
B. Não. Mesmo nas barracas de feira e nas baladas populares, o que procuram os simples — em última análise muito pouco simples — são as histórias que falam da ascensão e da queda dos poderosos, da eterna mudança, da astúcia dos oprimidos, das possibilidades do homem. A verdade, eis o que procuram, "aquilo que está escondido, o fundo do problema".

Conteúdo Nôvo-Forma Nova*

Notas Sôbre Katzgraben

P. Não se verá o público obrigado a um esfôrço de adaptação devido à forma nova em que foi escrito *Katzgraben?*
B. Sou de opinião que essa forma nova ajudará o público a se adaptar a *Katzgraben,* pois o que há de mais insólito é justamente o tema e a maneira com que são encarados os problemas, ou seja, a maneira marxista.
P. Você acredita que isto seja suficiente para explicar tudo o que a peça apresenta de original?
B. Fundamentalmente, sim.
P. Não lhe parece que Strittmatter tenha escrito a peça dessa maneira pelo fato de ser um romancista?

* NOTATEN ZUM KATZGRABEN 1953. Tradução de Sérgio Micelli. Êste texto é apenas um trecho das abundantes *Notas Sôbre Katzgraben* que resultaram do trabalho de preparação dessa peça de Erwin Strittmatter, no Berliner Ensemble, sob a direção de Brecht e Manfred Wekwerth, com música de Hanns Eisler. Publicado nos *Schriften zum Theater.*

B. Não. A maioria dos recursos artísticos bastante originais por êle utilizados nessa peça seriam igualmente originais em um romance. Tomemos como exemplo a divisão da peça em anos. O que surpreende não é essa divisão, porque o ano, com seus ciclos de colheita, é uma medida de tempo muito prática e comumente utilizada no campo. O que impressiona é exatamente êsse retôrno constante a *Katzgraben,* a intervalos regulares, técnica que nos faz pensar em Cidher[1] de Rückert, o eterno viajante que volta sempre para encontrar alguma coisa nova.

P. Você se refere ao fato de o público encontrar de repente um boi no estábulo do "nôvo camponês", depois um trator?

B. Não é só isso, é claro.

P. Bem, primeiro êle encontra um camponês poderoso, em seguida, o mesmo camponês um pouco menos poderoso.

B. Não é apenas isso. Êle encontra um outro "nôvo camponês" Kleinschmidt, uma outra "nova camponesa" Kleinschmidt, um outro secretário do partido Steinert, etc. Homens diferentes.

P. Não inteiramente diferentes.

B. Concordo. Não inteiramente diferentes. Certos traços de caráter se desenvolveram, enquanto outros se diluíram. Esquecemos que o que vemos não são tanto homens já transformados, mas homens em transformação. O autor escolhe sempre determinados momentos em que os caracteres evoluem com grande fôrça. Tomemos novamente o exemplo de Kleinschmidt: entramos em contato com êle, quando é levado a sentir de maneira particularmente intensa sua dependência em relação ao camponês poderoso e quando é pràticamente obrigado pelo plano de produção a despender tôda sua energia criadora. Nós o vemos também em meio a uma crise moral, provocada pelas novas relações sociais surgidas no campo, que já desenvolveram de tal maneira sua autoconsciência, a ponto de tocá-lo profundamente, quando se vê obrigado a sujeitar-se de modo humilhante à vontade do camponês poderoso. No ano (e no ato) seguinte, nós o encontramos ainda em uma situação que vai provocar quase um "salto" à frente na evolução do personagem.

1 Herói de um poema de Friedrich Rückert (1788-1866).

P. Não seria possível escolher essas situações de modo a permitir uma sucessão mais rápida e uma continuidade maior no tempo? Desta maneira, seriam evitados êstes "saltos" no tempo, a que não estamos habituados em teatro.

B. Não faço a menor questão de manter velhos hábitos em uma época tão pródiga em novos hábitos. Strittmatter utiliza êstes "saltos" no tempo simplesmente porque a evolução de seus personagens depende do desenvolvimento que têm como sêres sociais e êsse desenvolvimento se processa paulatinamente.

P. Aliás, a êsse respeito, alguns camponeses fizeram comentários muito elucidativos após a representação. Êles consideram de grande utilidade ter uma perspectiva de vários anos. "Nós já passamos por tudo isso, mas sòmente agora, com esta representação, pudemos ter uma visão de conjunto, abrangendo um período longo, onde se pode ver tudo que aconteceu. Pode-se viver tudo isso cada dia, mas não com a mesma intensidade".

B. Os camponeses participaram do entusiasmo que caracteriza as ações e os acontecimentos, o que lhes dá, em troca, um grande entusiasmo para o futuro. Em resumo, essa técnica à maneira de Cidher, utilizada justamente em *Katzgraben,* pode parecer muito insólita à primeira vista e, no entanto, possui muitas vantagens. Porém, Strittmatter emprega também outros recursos artísticos com outras finalidades. É evidente que, tanto para Strittmatter como para Kleinschmidt, um plano de produção progressista, socialmente necessário, conduz ao engajamento por novos caminhos e à utilização de novas técnicas.

P. Por exemplo?

B. A caracterização dos personagens por meio de traços històricamente importantes, a escolha de homens que tenham um papel a desempenhar na luta de classes, a seleção de uma fábula que possibilite, no último ato, a substituição do herói (Kleinschmidt) por um outro herói (Steinert), a explicação das ações por razões diversas das anteriormente utilizadas.

P. Muitos lamentam a ausência das grandes paixões no palco do teatro nôvo.

B. Êstes não se dão conta de que estão lamentando as paixões típicas do teatro convencional. No teatro nôvo, êles

podem (ou poderiam) encontrar paixões novas (e também antigas), aparecidas há muito pouco tempo, ou então, que ainda estejam aparecendo. Mesmo que êles sintam essas novas paixões, não estão preparados para senti-las quando apresentadas no palco, porque as formas de expressão também se transformaram e continuam a se transformar. Qualquer um é capaz de reconhecer paixões como o ciúme, a ambição, a avareza. Entretanto, a paixão de obter uma produção maior ou a paixão de unir os homens como produtores coletivos, de que compartilham Kleinschmidt, o "nôvo camponês", e Steinert, o secretário do partido, são paixões que, hoje em dia, dificilmente são reconhecidas e admiradas com exatidão... Além disso, as paixões novas geram, nos que a elas se entregam, uma nova atitude em relação aos homens. Também os conflitos se desenrolam de modo diverso daquele a que o teatro nos acostumou. A forma dos conflitos entre os indivíduos — na verdade, êsses conflitos constituem a base da obra dramática — se transformou profundamente. Segundo os moldes da antiga dramaturgia, o conflito entre o "nôvo camponês" e o camponês poderoso se agravaria muito, se êste incendiasse o celeiro do "nôvo camponês". Ainda hoje, o interêsse do público seria estimulado, o que não torna original êste fato. A retirada dos cavalos de aluguel constitui um fato original, sendo também uma forma de violência que, entretanto, vai provocar uma reação muito mais amena da parte do público. No momento em que o "nôvo camponês" entra em conflito com o camponês poderoso, cedendo sementes de batata ao camponês médio, temos pela frente, perfeitamente configurado, um episódio da luta à nova maneira e, apesar disso, qualquer episódio que mostrasse o "nôvo camponês" oferecendo sua filha ao camponês médio surtiria maior efeito.

P. Ouvi alguns espectadores se queixarem de não ter podido estabelecer uma visão de conjunto, devido à sucessão rápida dos acontecimentos e à superficialidade com que eram apresentados. Tomemos como exemplo o segundo quadro do primeiro ato, onde ficamos sabendo que o camponês médio molestou a jovem criada. Um crítico muito inteligente declarou: "Durante todo tempo, os instrumentos são afinados mas o concêrto não começa nunca."

B. Compreendo. Nós provocamos uma expectativa na platéia, que não será satisfeita, porque ao recordar suas experiências no teatro, o público supõe que as relações entre o camponês e a criada prossigam dessa ou daquela maneira. Entretanto, no ato (e no ano) seguinte, êsse episódio perdeu qualquer importância, e na minha opinião, é justamente êsse esvaziamento de sentido que o torna cômico.

P. Aliás, você reforçou o aspecto cômico, sobretudo na cena em que o camponês ao ouvir a mulher se queixar da crescente insubordinação dos criados, só faz balançar tristemente a cabeça.

B. Infelizmente, só perceberão êsse aspecto cômico, os espectadores que tiverem acompanhado, durante o primeiro ato, a desagregação da ordem patriarcal e a satisfação da camponesa pelo fato de a F.D.J.[2] proteger a criada contra o marido. No segundo ato, êles aguardam o desenvolvimento dêsse processo de emancipação e riem, ao perceber o marido e a mulher unidos e aflitos, porque a criada começa a exigir, enèrgicamente, maior liberdade. Logo, para que a atenção dos espectadores se concentre sôbre fatos dessa natureza, é preciso que sejam orientados pela própria experiência.

P. Talvez seja esta a razão pela qual um espectador sem tal experiência, tenha a impressão de não haver eficácia teatral nos conflitos de *Katzgraben*.

B. É provável que sim. Em nossa sociedade, torna-se cada vez mais difícil encontrar protagonistas que permitam a apresentação de conflitos violentos, ou seja, personagens cujo antagonismo possa ser identificado como normal, imediato e mortal. Se o objeto da luta é a propriedade, ela é reconhecida como natural e por isso interessante. Shylock e Harpagão possuem dinheiro e uma filha, logo é normal que êles entrem em conflito com adversários cuja intenção é tirar-lhes o dinheiro ou a filha, ou ambos. Kleinschmidt, o "nôvo camponês", não é dono de sua filha e ainda luta por uma estrada da qual não será o proprietário. Muitas indignações, vibrações afetivas, conflitos e emoções fortes, típicas de outros tempos e de um teatro dessa época, não se justificam mais atualmente, constituindo efeitos secundários, enquanto que efeitos típicos dos novos tempos adquirem maior importância.

2 F.D.J. (*Freie deutsche Jugend*) — Organização das Juventudes Alemãs Livres.

P. Naturalmente, você se refere à atitude nova que o nôvo teatro exige do espectador.

B. Exato. Não deveria insistir sôbre isto, porque na verdade, somos muito mais culpados do que os espectadores pelo fato de muitos efeitos não se realizarem. Contudo, eu me reservo o direito de defender as inovações necessárias para conquistar o público.

P. Essas inovações, porém, não devem ser feitas às custas da qualidade humana das obras. Ou acha que o público deve necessàriamente deixar de exigir, no palco, personagens cheios de vida, com personalidades interessantes sob vários pontos de vista, em suma, indivíduos originais capazes de despertar interêsse?

B. O público não tem que desistir de coisa alguma. O que espero dêle é que, também êle, estabeleça novas exigências. O público de Molière ria de Harpagão, o personagem avarento. Numa época em que o grande negociante, o homem que aceita riscos e crédito, acabava de aparecer, o usurário e o "pão-duro" tinham se tornado ridículos. Nosso público estaria mais próximo às comicidades da avareza de Harpagão, se ela fôsse apresentada como uma espécie de doença de classe, um comportamento que só recentemente se tornou ridículo, em resumo, um vício social, ao invés de ser apresentada como um traço de caráter, uma peculiaridade, uma "falha humana". Devemos ser capazes de retratar o humano sem apresentá-lo como o Eterno Humano.

P. Então, você defende o ponto de vista clássico marxista, que estabelece que a consciência humana é determinada pelo ser social, como indicação básica para a nova dramaturgia?

B. Ser social criado pelo próprio homem, é preciso frisar. Sim, esta é uma nova maneira de encarar os problemas, fato aliás sempre ignorado pela antiga dramaturgia.

P. Ainda assim, você continua insistindo sôbre a necessidade de o autor moderno extrair ensinamentos de peças antigas.

B. Não no que se refere à técnica dessas peças, sempre aliada a concepções caducas. O que devemos aprender dos clássicos é justamente a audácia com que êsses dramaturgos introduziram em suas obras o que havia de nôvo na sua época. É preciso estudar as invenções que lhes permitiram adaptar

a técnica tradicional a novos objetivos. O que devemos aprender com os antigos é como fazer coisas novas.

P. Se não me engano, alguns de nossos melhores críticos não confiam nas novas formas.

B. Você tem razão. Tem havido algumas experiências mal sucedidas com inovações que não constituíam inovações de fato. Em seu declínio irremediável e acelerado, a dramaturgia e o teatro burguês têm se esforçado em dissimular a forma de um conteúdo social reacionário e estático. Essas tentativas puramente formais, êsses exercícios sem a menor significação, levaram nossos melhores críticos a reclamar um estudo mais aprofundado dos clássicos. E, na verdade, temos muito que aprender com êles. A maneira de inventar fábulas de dimensão social, a arte de apresentá-las de modo teatral, a criação de personagens interessantes, a preocupação com a língua, a apresentação de idéias importantes e o estímulo para tudo que propicie o progresso social.

Política Cultural e a Academia de Artes*

A ACADEMIA de Artes publicou algumas proposições que não só afetam o trabalho dos artistas da República Democrática Alemã como também o caráter e a condição de instituições como o cinema, o rádio e a imprensa. Seu direito à crítica foi pôsto em questão. De maneira geral, o argumento foi de que no passado, ela falhou em adquirir um ponto de vista marxista, o do realismo socialista, ou em fornecer apoio efetivo à política cultural do govêrno.

* KULTURPOLITIK UND AKADEMIE DER KÜNSTE 1953. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Êste artigo foi uma das armas de Brecht na luta surda contra os responsáveis da política cultural oficial da RDA, orientada por Alfred Kurella. Além de Brecht, a Academia de Artes, formada sôbre as ruínas de uma velha academia prussiana, contava com Hanns Eisler, Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Arnold Zweig, Anna Seghers e muitos outros. A revista *Sinn und Form* é o seu órgão oficial.

A Academia de Artes é uma instituição ao mesmo tempo nova e antiga. Foi fundada em 1696. Em 1950 foi restabelecida em novas bases pelo govêrno da República Democrática Alemã. Artistas expressivos foram selecionados para ser seus membros. A qualificação que tinham para ser convidados foi o fato de serem progressistas. O lugar de seus domicílios não importava. Em certo sentido, trata-se de uma Academia incompleta porque existem artistas importantes vivendo na Alemanha Ocidental que não puderam participar, sob pena de serem perseguidos pelas autoridades de onde vivem.

É uma marca do perigoso grau de má-fé que pode ser encontrado entre alguns dos responsáveis por nossa política cultural o fato de que exijam coisas da Academia de Artes que só podem ser pedidas a marxistas. Como existe, a Academia não pode ser tomada como marxista e embora seja razoável criticar seu trabalho a partir de um ponto de vista marxista, é errado querer trabalhar com ela como se fôsse uma organização marxista. O máximo que se pode dizer é que seus membros marxistas — e alguns dos mais importantes o são — não conseguiram fazer que os outros se tornassem marxistas.

Eu próprio acredito que um artista que é simplesmente progressista (no sentido geralmente aceito) não pode extrair o melhor de si. Dificilmente há uma discussão na Academia sôbre êsse assunto em que o ponto de vista marxista não seja fortemente colocado. (E essas discussões que levaram à adoção das proposições a que nos referimos forneceram uma expressiva demonstração de unidade em tôrno de alguns dos princípios mais fundamentais da República Democrática Alemã.) Entretanto, não se pode negar que a atitude de muitos artistas em face à principal parte de nossa política cultural é de rejeição e incompreensão; tenho a impressão que a razão reside no fato que os políticos não colocam à disposição dos artistas seu arsenal de idéias mas procuram forçá-lo nos artistas como se fôsse má cerveja. Foram as Comissões, com suas medidas infelizes, sua política de argumentos ditatoriais, seus métodos administrativos antiestéticos, seu jargão marxista barato, que alienou os artistas (inclusive os marxistas) e impediu a Academia de tomar posições corretas a respeito da questão estética. Foram particularmente os artistas realistas que sentiram a presunção de certas exigências das Comissões. Nenhum nôvo Estado pode ser construído sem con-

fiança; só um excesso de energia constrói uma sociedade nova. Mas o otimismo superficial pode ameaçá-la.

Essas características de nossa vida social devem ser enfatizadas pois estão cheias de implicações para o futuro. A tendência para o bonitinho e o melhor é o pior inimigo, não só da beleza, como do bom senso político. A vida da população trabalhadora, a luta da classe operária por uma vida digna e criadora é um tema grato às artes. Mas a simples presença, na moldura, de operários e camponeses tem pouco a ver com êsse tema. A arte deve visar uma inteligibilidade ampla. Mas a sociedade deve aumentar a compreensão da arte pela educação geral. As necessidades da população têm de ser satisfeitas. Mas sòmente com a luta simultânea contra sua exigência de lixo. Freqüentemente, pede-se a coisa certa mas a coisa errada é estimulada.

Por razões administrativas e para os responsáveis oficiais, pode ser mais simples estabelecer fórmulas definidas para as obras de arte. Os artistas só têm, então, de se ajustar aos seus conceitos (ou talvez os da administração?) numa forma dada e tudo correrá sem atritos. Mas o material vivo, exigido com tanta urgência, se torna então um material vivo par ataúdes. A arte tem suas próprias normas.

O realismo de um ponto de vista socialista é um princípio amplo e penetrante e um estilo pessoal e um ponto de vista individual não o contradizem mas o ajudam. A campanha contra o formalismo não deve ser vista simplesmente como uma tarefa política mas deve receber um conteúdo político. É parte da luta da classe operária por soluções autênticas para os problemas sociais, de tal forma que as soluções antiquadas nas artes devem ser combatidas como soluções sociais antiquadas e não como erros estéticos. Os políticos podem ficar surpresos mas a maioria dos artistas acha a linguagem da política mais fácil de entender do que um vocabulário estético desordenadamente amontoado, que nada tem a oferecer exceto pronunciamentos *ex-cathedra* e de sentido nebuloso.

Encarado do ponto de vista das artes, nossa política artística nos últimos anos foi realista? Nossos artistas estão produzindo para um público recrutado das várias classes. Seu nível de educação e também seu grau de dissolução moral são muito variáveis. Igualmente variáveis são as necessidades que

a arte deve satisfazer. O Estado está primàriamente interessado nos operários; nossos melhores artistas também estão interessados nêles. Mas, ao mesmo tempo, há outros gostos de classe, outras necessidades, que devem ser tomados em consideração. Tudo isso só pode ser alcançado por uma arte altamente qualificada e diferenciada. Pois para uma verdadeira arte socialista a questão da qualidade é politicamente decisiva.

Aqui também a qualidade política desempenha um papel considerável. A crítica de arte tem a tarefa de rejeitar o que é politicamente primitivo. Nossa política artística não foi mal sucedida a êsse respeito. Não podemos esperar atingir o nível político da União Soviética em poucos anos, mas seu exemplo nos auxilia. Seguir seu exemplo, entretanto, não nos levará a nada se nos mostrarmos incapazes de modificá-lo para adaptá-lo às nossas próprias condições particulares. Para colocar a questão cruamente, temos muito do velho e pouco do nôvo. Amplos setores de nossa população ainda retêm uma maneira completamente capitalista de ver as coisas. Isso é verdade mesmo para certos setores da classe operária. As artes devem se livrar dessa atitude. Tivemos muita pressa em virar nossas costas ao passado, ansiosos para enfrentarmos o futuro. Mas o futuro dependerá de nossa superação do passado. Onde estão as obras de arte que mostrem a grande derrota sofrida pelos trabalhadores alemães antes de 1933, da qual êles ainda estão lentamente se recuperando? Ao mesmo tempo, elas deveriam mostrar exemplos heróicos de uma luta decidida. E inspirariam nossa luta presente fornecendo conhecimentos e exemplos.

Nosso realismo socialista deve ser também um realismo crítico.

Nossa república conseguiu realizações culturais notáveis. Condições favoráveis foram criadas. Se pudermos aumentar a produção de todo nosso povo, e não apenas de certos setores da produção, então a arte irá adquirir e transmitir um ímpeto inteiramente nôvo. Nossos teatros, exibições, concertos e bibliotecas serão visitados por multidões maiores e haverá mais gente cultivada e com objetivos novos e estimulantes. Livre das algemas administrativas, a grande concepção de realismo socialista, de uma arte profundamente humana e orien-

tada para o mundo que deverá liberar tôdas as capacidades humanas, será saudada por nossos melhores artistas como um presente abençoado do proletariado revolucionário — o que, na realidade, ela é.

Intimidação Pelos Clássicos*

TÔDA REPRESENTAÇÃO viva de nossas obras clássicas esbarra em numerosos obstáculos. O pior dêles é a preguiça intelectual e a sensibilidade mole dos habituados à rotina. Trata-se de uma tradição de interpretação que consideramos, não sem leviandade, como integrante de nosso patrimônio cultural, embora todo seu resultado se reduza a uma degradação da obra, isto é, do verdadeiro patrimônio. No fundo, trata-se de uma tradição de deterioração dos clássicos. É como se deixássemos, por negligência, que camadas de pó se acumulassem sôbre grandes quadros do passado, e quando fôssemos

* EINSCHÜCHTERUNG DURCH DIE KLASSIZTAT 1954. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Êste artigo foi escrito a propósito de uma encenação não-convencional do *Urfaust* de Goethe no Berliner Ensemble, com música de Paul Dessau, figurinos de Caspar Neher e Kurt Palm e direção de Egon Monk. Publicado na *Sinn und Form*, 1954, e reimpresso nos *Schriften zum Theater*.

copiá-los, com mais ou menos zêlo, reproduzíssemos também as manchas de pó. O que, antes de mais nada, desaparece nessa operação é o frescor da obra original, o que ela tem de espantoso, de nôvo e de fecundo para sua época e que é uma de suas características essenciais. A técnica tradicional de interpretação é um estímulo a essa tendência à facilidade, dominante tanto entre os diretores e os atôres quanto entre o público. A emoção que anima a obra cede lugar ao temperamento cênico, e o processo cultural imposto ao público é, ao contrário do espírito combativo dos clássicos, um processo sem convicções, sem vigor e sem invenção. Vemos, portanto, nascer com o tempo um sentimento de tédio também estranho aos clássicos. Para lutar contra essa tendência, alguns diretores e atôres, freqüentemente talentosos, tentam descobrir efeitos novos, jamais vistos antes, efeitos sensacionais mas que permanecem puramente formais pois são acrescentados e impostos à obra, a seu conteúdo e à sua orientação, de sorte que resultam em alterações mais graves do que as das representações vinculadas à tradição. Pois o conteúdo e a orientação da obra clássica não são encobertos ou diluídos, são mais exatamente falsificados. A "renovação" formalista das obras clássicas é uma resposta à técnica tradicional de interpretação, mas não é uma boa resposta. No fundo, tenta tornar apetitosa uma carne mal conservada, contentando-se em adicionar alguns temperos e môlhos picantes.

Quando vamos encenar uma obra clássica, devemos ter tudo isso em mente. Devemos encarar a obra com um olhar nôvo e não nos prender à versão degradada e consagrada que o teatro de uma burguesia em declínio nos apresentou. Não devemos buscar as "inovações" formais, puramente exteriores e estranhas à obra. Precisamos iluminar seu conteúdo ideológico original, extrair sua importância nacional e portanto internacional; precisamos estudar a situação histórica da época em que a obra foi escrita, a natureza particular do autor e a perspectiva que adotou. Êsse estudo apresenta algumas dificuldades das quais já se falou e ainda se falará muito. Não quero me estender sôbre êsse ponto porque ainda desejo me referir a um obstáculo que chamarei a intimidação pelos clássicos.

Essa intimidação é conseqüência da idéia falsa e artificial que se faz dos clássicos. A grandeza das obras clássicas

é uma grandeza humana e não uma grandeza formal a ser colocada entre aspas. A interpretação tradicional, durante muito tempo "cultivada" amorosamente pelos teatros de côrte afastou-se cada vez mais dessa grandeza humana nos teatros de uma burguesia decadente e, mesmo, em plena decadência, e as experiências formalistas nada fizeram senão acelerar êsse processo. O *pathos* autêntico dos grandes humanistas burgueses deram lugar ao falso *pathos* dos Hohenzollern, o ideal à idealização, a emoção que era exaltação ao sensacionalismo, a solenidade à pompa, etc. Instituiu-se uma grandeza falsa e vazia. O humor admirável de Goethe no *Primeiro Fausto* é incompatível com a pompa majestosa e olímpica que se fêz uma das características dos clássicos. Como se humor e verdadeira dignidade se excluíssem! As fábulas, magníficas em sua invenção, transformaram-se em pretextos para as grandes tiradas de efeito certo; em outras palavras, foram totalmente negligenciadas enquanto ação. A falsificação e o empobrecimento do texto foram levados tão longe que, só para voltar ao exemplo do *Primeiro Fausto,* acontecimentos tão importantes quanto o pacto do grande humanista com o diabo, cuja importância é fundamental para a tragédia de Margarida (sem ela, ocorreria de maneira diferente ou simplesmente não aconteceria), foram escamoteados pela razão evidente que, numa obra clássica, o herói não pode fazer nada que não seja heróico. Evidentemente, só se pode trabalhar o *Fausto,* mesmo apenas o *Primeiro Fausto,* com os olhos colocados no Fausto transformado e purificado da segunda parte, o Fausto que, tendo vencido o diabo, passa da improdutividade e do gôzo da vida para a atividade criadora. O que é feito dessa transformação grandiosa se negligenciamos seus primeiros estágios?

Se nos deixarmos intimidar por uma concepção falsa, superficial, decadente e pequeno-burguesa do classicismo, não poderemos nunca apresentar espetáculos vivos e humanos das obras clássicas. Para manifestar-lhes o verdadeiro respeito, a que têm legìtimamente direito, temos de desmascarar o respeito hipócrita e falso que só serve para as amordaçar.

Revendo Minhas Primeiras Peças*

DAS MINHAS primeiras peças a comédia *Tambores na Noite* é a pior. Nesta peça a revolta contra uma convenção literária, que deveria ser modificada, por pouco me levou à rejeição de uma grande revolta social. O desenvolvimento "normal", i. e. convencional, da fábula teria sido: devolver ou recusar definitivamente a môça ao soldado, o qual volta da guerra e que participou da revolução porque ela noivou com outro, em ambos os casos, porém, o soldado permaneceria com a revolução. Em *Tambores na Noite* o soldado Kragler recebe novamente a sua môça, se bem que "danificada", e dá as costas à revolução. Esta parece ser a mais mesquinha de tôdas as variantes possíveis, principalmente quando é possível notar que o autor da peça parece concordar com ela.

* BEI DURCHSICHT MEINER ERSTEN STÜCKE 1954. Tradução de Klaus Schell. Publicado na revista *Aufbau*, a propósito da reedição das primeiras peças de Brecht.

Vejo hoje que o meu "espírito de contradição" — reprimo o desejo de acrescentar a palavra "juvenil" porque espero possuí-lo ainda hoje, sem que tenha diminuído — me levou para perto das fronteiras do absurdo.

A dramaticidade daquela época com as suas soluções não-realistas aparentes revoltou-me por ser estudante das ciências da natureza. Nesta dramaticidade construía-se uma coletividade de pessoas "boas", improvável e que certamente não surtiria efeito, que deveria preparar o fim da guerra, êste fenômeno complicado e fortemente arraigado na forma em que a sociedade está constituída, através de uma proscrição baseada na moral! Eu pràticamente nada sabia de exato a respeito da Revolução Russa, mas as minhas reduzidas experiências como soldado sanitário durante o inverno de 1918 já me permitiam prever que surgiu uma fôrça de luta completamente diferente e nova cuja dimensão era secular: o proletariado revolucionário.

Pelo visto as minhas experiências não foram suficientes para reconhecer tôda a seriedade da revolta proletária no inverno de 1918/19, mas sòmente para reconhecer a falta de seriedade da participação do meu "herói" endiabrado. Os proletários começaram a luta e êle era o aproveitador. Êles não necessitavam perder nada para se rebelar, mas êle poderia ser indenizado. Êles estavam dispostos a ajudá-lo na sua causa, mas êle abandonou a dêles. Êles eram figuras trágicas e êle era a figura cômica. A leitura da peça mostrou que eu certamente tinha tudo isto em vista, mas não consegui que os espectadores vissem a Revolução de uma maneira diferente da do "herói" Kragler, e êle a viu de uma maneira romântica. Naquela época eu ainda não possuía a técnica do distanciamento.

Durante a leitura dos atos 3, 4 e 5 de *Tambores na Noite* senti tamanha insatisfação que pensei na possibilidade de eliminar a peça. Só a convicção de que a literatura pertence à história e que esta não pode ser falsificada, bem como a impressão de que as minhas convicções e capacidades atuais teriam menos valor se as minhas anteriores não fôssem conhecidas — supondo que tenha havido uma melhora nelas — me impediram de fazer uma pequena fogueira com a peça. Por outro lado a supressão não é suficiente, o que está errado deve ser corrigido.

Na verdade, não me foi possível fazer muito. A figura do soldado Kragler, do pequeno-burguês, eu não podia modificar. Também a maneira dêle concordar parcialmente com a sua posição precisava ser mantida. Os proletários em todo caso aturam melhor o pequeno-burguês que defende os seus interêsses, mesmo que os defenda contra êles, do que aturam aquêle que participa românticamente ou com má-fé. Porém, eu reforcei cuidadosamente o lado oposto. Criei o sobrinho do taberneiro Glubb, um trabalhador jovem que morreu como revolucionário nos dias de novembro. Êste trabalhador, se bem que apareça esquemàticamente, mas que de qualquer maneira toma forma por causa dos escrúpulos do taberneiro, representa a parte oposta ao soldado Kragler.

Depois disto pode-se esperar do leitor ou do espectador que, sem a ajuda de um distanciamento apropriado, êstes troquem a simpatia com o herói da comédia pela antipatia.

A peça *Baal* pode causar uma série de dificuldades às pessoas que não aprenderam a pensar dialèticamente. Elas dificilmente conseguirão ver outra coisa na peça que não seja a glorificação de uma indisfarçada paixão doentia pelo próprio "eu". Porém, aqui o "eu" é colocado contra as imposições e o desânimo causado por um mundo que só reconhece uma produção que explora o homem e que não reconhece uma produção feita para usufruir os seus produtos. Não é para ser dito como Baal se comportaria em relação à uma avaliação do seu talento: é que êle se defende contra deformação. A arte de viver de Baal compartilha a sorte de tôdas as outras artes no capitalismo: ela é hostilizada. Baal é associal, mas êle o é dentro de uma sociedade associal.

Vinte anos depois de escrever *Baal* ocupei-me com um assunto (para uma ópera) que continha novamente a idéia fundamental desta peça. Existe uma figura chinesa, geralmente do comprimento de um dedo, talhada em madeira, distribuída aos milhares no mercado, que representa o pequeno deus da felicidade que se espreguiça cheio de bem-estar. Êste deus haveria de chegar, depois de uma grande guerra, vindo do Leste, nas grandes cidades e tentaria convencer as pessoas a lutar pela própria felicidade e pelo bem-estar. Êle reúne vários discípulos diferentes e os podêres constituídos começam a persegui-lo quando alguns dos discípulos começam a ensinar que: os camponeses deveriam receber terra, os trabalhadores deveriam tomar as fábricas e que as crianças dos trabalhadores e dos camponeses deveriam conquistar as escolas. Êle é prêso e condenado à morte. Os algôzes experimentam agora os seus métodos no pequeno deus da felicidade. Mas, êle se delicia com os venenos que lhe são dados; cortam-lhe a cabeça, mas ela imediatamente cresce de nôvo; na fôrca êle dança com uma alegria contagiante, etc., etc. *É impossível matar completamente o desejo de felicidade das pessoas.*

Nesta edição a primeira e a última cena da peça *Baal* foram impressas da mesma maneira que as escrevi da primeira vez. No restante deixo a peça assim como está pois me faltam fôrças para modificá-la. Eu admito (e advirto): falta sabedoria nesta peça.

Se bem que não seja com muita clareza, ainda me lembro de quando escrevi a peça *Na Selva das Cidades;* de qualquer forma eu me lembro dos desejos e das impressões que me ocupavam. Teve uma certa importância que eu houvesse assistido à peça *Die Rauber* no teatro, e era numa dessas apresentações más que através da sua pobreza permite que apareçam as principais diretrizes de uma peça boa e que os bons desejos do poeta aparecem porque não se realizam. Nesta peça luta-se por uma herança burguesa com meios que parcialmente não são burgueses, numa luta extrema, selvagem e devoradora. Era a selvageria desta luta que me interessava, e como nestes anos (depois de 1920) eu me divertia com o esporte, principalmente o boxe o qual para mim era "um dos grandes divertimentos místicos das cidades gigantescas além do grande lago", na minha nova peça deveria ser lutada uma "luta em si", uma luta sem outra causa que não fôsse o divertimento e sem outro fim que não fôsse a definição do "homem melhor". Preciso acrescentar que naquela época eu tinha uma concepção histórica singular, que consistia em uma história da humanidade com processos de massa com significados definidos, históricos; uma história cujas maneiras de apresentação eram sempre diferentes e novas, as quais poderiam ser notadas em vários lugares da terra.

Na minha peça deveria ser notada a pura satisfação pela luta. Durante o esbôço eu já notei que era singularmente di-

fícil causar e manter viva uma luta que tivesse um significado, i. e., segundo as minhas concepções daquela época, uma luta que provasse alguma coisa. Ela tornou-se cada vez mais uma peça sôbre a dificuldade de realizar uma luta desta espécie. Os personagens tomaram várias medidas para acertar. Êles escolheram a família de um dos lutadores como campo de luta, escolheram o seu lugar de trabalho, etc. etc. Também "introduzi" os bens do outro lutador (com isto eu me movia, sem saber, muito próximo da luta verdadeira que estava se travando e que eu sòmente idealizava: a luta de classes). Por fim a luta se desmascarou com os lutadores praticando boxe diante do espelho; êles nem conseguiam se encontrar como inimigos. Nebulosamente chega-se a compreender que o prazer pela luta na fase superior do capitalismo torna-se uma deformação selvagem do prazer de uma luta competitiva. A dialética da peça tem a forma puramente idealista.

Ao mesmo tempo eu naquela época parecia ter alguns desejos puramente formais. Em Berlim assisti, no teatro municipal daquela época, na praça Gendarmemarkent, a encenação de *Otelo* feita por Jezner com Kortner e Hofer, e fiquei impressionado por um elemento técnico que era a forma da iluminação. Com refletores cruzados Jezner conseguiu uma luz singularmente pulverizada no palco que fazia com que as figuras fôssem poderosamente realçadas: elas se moviam dentro da luz como figuras de Rembrandt. Acrescentaram-se outras impressões: a leitura do *Verão no Inferno* de Rimbaud e o romance de Chicago *A Roda* de J. Jensen. Por outro lado a leitura de uma coleção de cartas cujo título esqueci; as cartas eram escritas de uma maneira fria e definitiva, quase como um testamento. Também preciso mencionar as influências do subúrbio da cidade de Augsburg. Freqüentemente eu visitava a anual gritaria do outono, era uma feira com barracas na "pequena praça de exercícios" com música de muitos carrosséis e panoramas que mostravam quadros primários tais como "O fuzilamento do anarquista Ferrer em Madri" ou "Nero contempla o incêndio de Roma" ou "Os leões da Baviera atacam as trincheiras Düpplev" ou "A fuga de Karl, o Valente, depois da batalha perto de Murten". Eu me lembro do cavalo de Karl, o Valente, tinha olhos enormes e assustados como se sentisse o terror da situação histórica. Escrevi a maior parte da peça ao ar livre, andando. Em frente à casa

do meu pai havia uma alamêda de castanheiros que beirava o fôsso da cidade; do outro lado estava a trincheira com os restos do antigo muro da cidade. Os cisnes nadavam na água com a forma de um lago. Os castanheiros perdiam as suas fôlhas amarelas. O papel, no qual eu escrevia, era um papel fino para bater à máquina, dobrado muitas vêzes para que coubesse no meu livro de anotação com capa de couro. Eu misturava as palavras como bebidas alcoólicas fortes, fazia cenas inteiras nas palavras com uma matéria e côr definidas que poderiam ser percebidas pelos sentidos. Caroço de cereja, revólver, bôlso da calça, deus de papel: eram misturas dêste tipo. Certamente eu trabalhava ao mesmo tempo na fábula, nos personagens, nas minhas impressões sôbre o comportamento humano e a sua eficácia; talvez eu tenha exagerado um pouco a parte formal mas eu queria apresentar como era complexo escrever desta maneira, e como uma coisa depende da outra, como a forma provém da matéria para depois voltar à matéria. Antes e depois eu trabalhei de uma outra maneira e com outros pontos de vista, desta maneira as peças se tornaram mais simples e mais materialistas, mas também na formação destas peças usei muita coisa formal dentro dos assuntos.

O trabalho na peça *A Vida de Eduardo II da Inglaterra,* que empreendi com Lion Feuchtwanger, porque tinha que apresentar uma peça no Festival de Munich, hoje para mim não presta para mais nada. Nós queríamos tornar possível um espetáculo que rompesse com a tradição em que Shakespeare era apresentado nos palcos alemães, com êste estilo de gêsso monumental que é tão apreciado pelos burgueses provincianos. Entrego a peça para que seja impressa sem qualquer modificação. Talvez o leitor se interesse pela maneira de apresentação dos escritores de peças elisabetanas e os começos de uma nova linguagem no palco.

Iniciei a leitura da comédia *Homem É Homem* com receios definidos. Nesta peça eu também tinha um herói socialmente negativo que não havia sido tratado sem simpatia. O pro-

blema da peça é o coletivo falso e mau (a "corja") e o seu poder de sedução; aquêle coletivo que naqueles anos recrutou Hitler e seus financiadores, que explorou o desejo indefinido do pequeno-burguês por um coletivo històricamente maduro e socialmente puro dos trabalhadores. Havia duas versões, a apresentada em 1928 no Teatro do Povo de Berlim e a apresentada em 1931 no Teatro Municipal de Berlim. Eu achei que poderia ser apresentada a primeira versão, na qual Galy Gay conquista a fortaleza Sir El Dchowr. Em 1931 eu fiz com que a peça terminasse na grande cena de montagem, pois não via possibilidade de dar um caráter negativo ao desenvolvimento do herói no coletivo. Por isto preferi desistir da descrição do desenvolvimento.

Mas em uma apresentação bem distanciada, êste desenvolvimento criminoso certamente pode ser mostrado. Eu tentei facilitar isto através de algumas modificações na última cena.

É possível, em vista da temática e das preocupações destas primeiras peças, perguntar: Por que voltar a êste assunto? Não é melhor colocar tudo em pratos limpos? Por que não falamos dos dias atuais? Mas, quem quer avançar muito precisa andar alguns passos para trás. O hoje caminha alimentado pelo ontem para dentro do amanhã. A história pode deixar as coisas em pratos limpos mas ela teme os pratos vazios.

Tôdas as cinco peças juntas, quatro polêmicas e uma cópia, que é uma recordação cobiçosa de uma época dramática mais feliz, mostram como o grande dilúvio inunda o mundo burguês, sem que isto cause pena. Inicialmente ainda existe terra, mas esta contém poças que se transformam em charcos e estreitos; depois só existe a água preta por todos os lados, com pequenas ilhas que ràpidamente se desfazem.

O Estilo de Interpretação do Berliner Ensemble*

De minha parte, queria recomendar-lhes que desconfiem acima de tudo dos que querem banir, de uma maneira ou de outra, da esfera do trabalho artístico, essa razão que êles denigrem como uma fôrça "fria", "inumana", "inimiga da vida", como uma adversária encarniçada do sentimento que constituiria o domínio exclusivo da arte. Êles pretendem criar a partir da "intuição" e defendem com arrogância suas "impressões", suas "visões" contra tôdas as objetivações da razão que, no seu entender, é mesquinha e pedante. Mas a oposição entre o sentimento e a razão só existe em suas cabeças irrazoáveis, pela única razão que sua vida afetiva é

* EINIGE IRRTÜMER ÜBER DIE SPIELWEISE DES BERLINER ENSEMBLES 1955. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Êste texto é a última intervenção de Brecht numa discussão com Palitzsch, Rülicke e Wekwerth, sôbre as acusações de vários críticos ao estilo de interpretação do Berliner Ensemble, que consideravam demasiado "frio" e "cerebral".

irrazoável. Confundem os sentimentos belos e poderosos que se refletem nas literaturas das grandes épocas com seus próprios pequenos sentimentos, fúteis e artificiais, nos quais possuem certamente boas razões para temer a luz da razão. O que chamam razão não é a razão, pois se opõe aos grandes sentimentos. Desde o dia em que o capitalismo resvalou em sua decadência, a razão e o sentimento caíram numa contradição estéril e condenável. A nova classe dirigente e os que partilham de suas lutas reencontraram, por outro lado, a grande e fecunda contradição entre o sentimento e a razão. Em nós, os sentimentos nos levam a exigir da razão esforços extremos e a razão ilumina nossos sentimentos.

O Mundo Atual Pode Ser Reproduzido Pelo Teatro?*

Foi com bastante interêsse que soube que Friedrich Dürrenmatt formulou a questão de saber se o mundo atual ainda pode ser reproduzido por meio do teatro.

Esta questão, ao que me parece, tem que ser abandonada, tão logo formulada. Passou o tempo em que a reprodução do mundo por meio do teatro tinha que ser simplesmente vivenciada. Para que ela possa ser hoje vivenciada, é preciso que seja correta.

Existem muitas pessoas que constatam que a vivência no teatro se torna cada vez mais fraca, mas é muito menor o número de pessoas que reconhecem que uma reprodução do mun-

* KANN DIE HEUTIGE WELT DURCH THEATER WIEDERGEGEBEN WERDEN? 1955. Tradução de F. Guimarães. Escrito para ser lido como contribuição de Brecht ao Quinto Colóquio Sôbre Teatro de Darmstadt. A pergunta foi feita por Dürrenmatt e servia como guia dos debates. Publicado na revista *Sinn und Form* e nos *Schriften zum Theater.*

do atual se torna cada vez mais difícil. Foi o reconhecimento dêste último fato que levou muitos de nós, dramaturgos e diretores de teatro, a procurar novas formas artísticas.

Eu mesmo empreendi, como é de vosso conhecimento, várias tentativas no sentido de apreender o mundo atual, a convivência atual dos homens sob o prisma do teatro.

Quando escrevo isto, encontro-me a apenas algumas centenas de metros de um grande teatro, dotado de bons atôres e de todos os instrumentos necessários, no qual eu, juntamente com grande número de colaboradores, principalmente jovens, posso experimentar muita coisa, tendo à minha volta livros e maquetas com milhares de fotografias de nossas representações e inúmeras dissertações sôbre os mais variados problemas e suas eventuais soluções. Tenho, portanto, tôdas as possibilidades, mas não posso dizer que as dramaturgias que, por motivos bastante determinados, denomino não-aristotélicas, e a forma de representação épica correspondente representem a solução. Contudo, uma coisa já é certa: o mundo atual só pode ser reproduzido para os homens do presente se fôr descrito como um mundo em transformação.

Para o homem contemporâneo, as perguntas são valiosas por causa da resposta. Os homens contemporâneos se interessam por situações e acontecimentos em relação aos quais êles possam fazer alguma coisa.

Anos atrás, vi em um jornal uma fotografia mostrando, com objetivos publicitários, a destruição de Tóquio por um terremoto. A maioria das casas tinha sido destruída, mas alguns edifícios modernos restaram de pé. A legenda dizia: *Steel stood* — o aço ficou de pé. Comparem esta descrição com a descrição clássica da erupção do Etna por Plínio e encontrarão neste último um tipo de descrição que os dramaturgos dêste século têm que superar.

Em uma época em que a ciência pode modificar de tal forma a natureza que o mundo já é quase habitável, o homem não pode mais descrever o homem como uma vítima, como objeto de um meio ambiente desconhecido, porém determinado. Do ponto de vista de uma bola de um jôgo qualquer, as leis do movimento são pràticamente inconcebíveis.

Exatamente porque, ao contrário do que ocorre em relação à natureza em geral, a natureza da sociedade humana foi mantida na obscuridade, encontramo-nos agora diante da

perspectiva da destruição total do planêta, que se tornaria quase que inabitável.

Não constituirá surprêsa para vós ouvir de minha parte a afirmação de que o problema da descrição do mundo é um problema social. Venho mantendo esta afirmação há muitos anos e vivo atualmente em um Estado onde se faz um esfôrço imenso no sentido de transformar a sociedade. Podeis condenar os meios e os caminhos — e espero que os conheçais de fato e não apenas por meio dos jornais — podeis não aceitar êste ideal específico de um nôvo mundo — espero que também o conheçais — mas dificilmente poreis em dúvida que se trabalha para a transformação do mundo, da convivência dos homens dentro do Estado em que vivo. E creio que concordareis comigo em que o mundo atual carece de uma transformação.

A esta pequena exposição, que peço encarar como uma contribuição amistosa à vossa discussão, talvez baste que eu comunique minha opinião de que o mundo atual pode ser representado também no teatro, mas sòmente na medida em que compreendido como um mundo em transformação.

Universidade de Brasília
BIBLIOTECA

ESTA OBRA FOI EXECUTADA NAS OFICINAS DA COMPANHIA GRÁFICA LUX, RUA FREI CANECA, 224 — RIO DE JANEIRO, PARA EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S. A.

CUIDE
o Não coma j
insetos;
o Mantenha a
manuseá-lo;
o Jamais dob
rompimento d
o Nunca use
página, pois e
acidez no pap
o Não use gra
Eles enferruja
rasgos no pap
o Não retire
pela borda su
mediana;
o Jamais apó
evitando o ron
capa;
o Em hipótese
livro, rasgando
A Biblioteca c
colaboração n

mundo em transformação", daí se infere que tôda a poética brechtiana do drama e do espetáculo deve ser encarada, dialèticamente, como uma teoria em movimento, sujeita a novos ajustes a novas realidades. Eis, talvez, a razão pela qual Brecht, nos últimos tempos, julgando insatisfatória a denominação de "teatro épico", preferia a de "teatro dialético", título desta coletânea de materiais teóricos criteriosamente organizada por Luiz Carlos Maciel. A dialética marxista serviu a Brecht em sua dupla finalidade: como método de análise da realidade e método de ação sôbre ela. Resultando, na segunda parte, no plano estético, a necessidade de encontrar uma forma atuante e adequada à temática emergente. O que escreveu, esparsamente, sôbre isso — e quase tudo está reunido neste volume — nos dá a trajetória de seu pensamento estético e a crônica do seu labor para colocar o drama e o espetáculo à altura da tarefa histórica que êle lhe atribuíra. Sua publicação ocorre oportunamente, quando Brecht se torna um dos autores mais representados e menos compreendidos no Brasil. Esperamos que contribua para dirimir dúvidas e eliminar equívocos.

Talvez o Teatro não possa, realmente, transformar o mundo; mas, através dêle, podemos, sem dúvida, transmitir a consciência da necessidade de transformá-lo. E, ao contrário do que julgam os que defendem para a arte uma atitude irresponsável perante a História, isto não constitui um abastardamento, mas o reconhecimento de um humanismo sem o qual ela carece de qualquer sentido.

DIAS GOMES

RESTAURADO
n. 12/08